

Anne Tarvus

LE *PETIT PRINCE* DU PAPIER À L'ÉCRAN

Étude comparative des choix narratifs

Informaatioteknologian ja viestintätieteiden tiedekunta
Pro gradu -tutkielma
Syyskuu 2019

Adaptaatio, yhden taiteellisen teoksen versiointi toiseksi, ei ole maailman historiassa uusi ilmiö. Kaikkien taiteenalojen edustajat ovat versioineet toistensa teoksia taiteen alkuajoista saakka. Nykyään adaptaatio liitetään käsitteenä herkimmin elokuvateollisuuteen, ja muihin teoksiin pohjautuvat elokuvat saavatkin helposti osakseen skeptisiä ennakko-odotuksia ja kärkeästä kritiikkiä.

Adaptaatioihin keskittyvä tieteellinen kirjallisuus perustuu paljolti vertailevaan tutkimukseen, jossa adaptaatiota verrataan valitusta näkökulmasta alkuperäisteokseen. Usein adaptaatioiden analyysiin liitetään kysymys niiden uskollisuudesta alkuperäisteosta kohtaan. Tämän kysymyksen relevanssia voidaan kuitenkin arvottaa ja kyseenalaistaa, sillä adaptaation tarkoituksaan ei ole olla edeltäjänsä kopio.

Tämän pro gradu -tutkielman tutkimuskohde on Antoine de Saint-Exupéryn ikoninen tarina *Pikku prinssi* sekä siihen perustuva tuorein adaptaatio, jonka on ohjannut yhdysvaltalainen animaatioon erikoistunut ohjaaja/tuottaja Mark Osborne. Tutkielman pyrkimyksenä on tarkastella taiteilijoiden tekemien valintojen suhdetta tarinankerrontaan, ja verrata niitä keskenään. Haluamme nähdä, kuinka taiteentekijöiden keskinäiset erot heijastuvat kahdessa erillisessä teoksessa, joiden pohjana on sama tarina.

Tutkielma osoittaa kiistatta, että taiteellisen tuotoksen tekijän elämä ja ajatusmaailma sekä aikakausi johtavat taiteellisiin valintoihin, jotka antavat oman vivahteensa tarinankerrontaan. Tämän lisäksi, etenkin elokuvateollisuudessa, käytettävä kalusto, muu henkilökunta, taloudelliset resurssit ym. on otettava huomioon päätöksenteossa, joten lopputulos ei ole yksin riippuvainen ohjaajasta, vaikka tämä vastaakin lopullisen teoksen sisällöstä ja estetiikasta.

Avainsanat: adaptaatio, elokuva, tarinankerronta, narratologia, animaatio, transmediaalisuus

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

Table des matières

1. Introduction	1
1.1 Problématique, objectif et hypothèse	2
1.2 Corpus	2
1.2.1 Œuvre originale	3
1.2.2 Antoine de Saint-Exupéry	4
1.2.3 Adaptation numérique	8
1.2.4 Mark Osborne	9
1.3 Le plan du mémoire	10
2. Méthodologie	12
2.1 Narratologie	12
2.1.1 Narrateur et narrataire	18
2.2 Étude sur l'adaptation – étude comparative ?	22
2.2.1 La question de la fidélité à l'œuvre originale	24
2.2.2 Transfert et adaptation propre	27
2.2.3 Qualités spécifiques des deux supports	28
3. Étude comparative des choix narratifs	33
3.1 Fonctions narratives : livre et film	33
3.1.1 Récit et transfert	34
3.1.1.1 Modèles structurels – le livre	34
3.1.1.2 Modèles structurels – le film	35
3.1.1.3 Transfert de fonctions narratives	37
3.1.2 Énonciation et adaptation	41
3.1.2.1 Mode narratif – le livre	41
3.1.2.2 Mode narratif – le film	43
3.1.2.3 Narration	46
3.2 Thèmes	48
3.2.1 L'Enfance	50

3.2.2	L'Âge adulte	51
3.2.3	L'Amour	53
3.2.4	La Perte.....	55
3.3	Personnages	56
3.3.1	Le petit prince.....	60
3.3.2	L'aviateur.....	63
3.3.3	La petite fille.....	65
3.3.4	Le renard.....	66
3.3.5	La rose	67
3.3.6	Le serpent	68
3.3.7	Les grandes personnes	69
3.3.8	Synthèse de la narrativité des personnages	72
3.4	Genre.....	73
4.	Conclusion.....	78
	Bibliographie	79
	Corpus.....	80
	Annexes	81

1. Introduction

« On ne voit bien qu'avec le cœur.

L'essentiel est invisible pour les yeux. » (p. 74)

Cette citation d'Antoine de Saint-Exupéry cristallise les grandes idées cachées derrière un conte philosophique qui a l'apparence d'un conte pour enfants, *Le Petit prince*. C'est le renard qui le dit au petit prince quand il est l'heure de se séparer. Selon le renard, l'essentiel dans la vie, ce sont les choses abstraites comme l'amitié et l'amour.

Une telle citation donne à penser, surtout dans le cadre d'un travail sur l'adaptation cinématographique, où l'imagination est rendue visible ; cela pose une question de la nécessité et de l'importance des adaptations cinématographiques. À notre avis, voir un film est beaucoup plus qu'une expérience visuelle. En suscitant des émotions diverses chez chaque spectateur, un bon film peut offrir une expérience époustouflante et inoubliable. Dans un tel cas, on voit le film avec le cœur.

Le Petit prince est une histoire qui laisse une forte impression au destinataire. Interviewé par Dominic Pattern (2016) de Deadline New York, Mark Osborne, le réalisateur de l'adaptation numérique, explique que son travail, au lieu d'être une simple adaptation de l'histoire, veut montrer la force que le livre a dans notre monde et la magie qu'il donne à notre vie. Dans le même entretien, Osborne reconnaît sa connexion personnelle au livre. C'est exactement ce motif personnel qui nous intéresse en particulier dans ce travail, car à notre avis, si un travail revêt une importance particulière pour l'auteur, d'une façon ou autre, cet engagement spécifique s'y voit. Nous croyons que les choix narratifs émergent d'une relation forte et émotionnelle entre l'auteur et le sujet de l'ouvrage.

Comme il s'agit d'une adaptation « transmédiatique » (du texte au film), et thématique, nous devons tenir compte également des transformations inévitables se produisant lors du passage de la littérature au cinéma. Donc, il faut faire attention au fait que chaque support possède ses propres particularités qui influencent l'opération de

réécriture. En général, les œuvres littéraires contiennent des passages particuliers nécessaires à la forme qui sont tout à fait inutiles dans le cadre cinématographique. Bien que notre mémoire de maîtrise se focalise sur la recherche et sur la comparaison des choix narratifs, nous allons affronter inévitablement aussi ces aspects formels. Nous présentons maintenant la problématique, l'objectif, la méthodologie et le corpus.

1.1 Problématique, objectif et hypothèse

L'objectif de notre mémoire de maîtrise est d'étudier l'adaptation de l'histoire du *Petit prince* du livre au film. Il sera intéressant de voir s'il existe un rapport hiérarchique de dépendance entre le texte source et son adaptation cinématographique, et surtout si le film est librement adapté ou s'il reste fidèle au texte original. Dans ce travail, nous réfléchirons également aux différents enjeux déterminés par le passage d'un média à un autre. En d'autres mots, nous chercherons à montrer les différences sémiotiques et esthétiques entre ces deux médias. Ce genre d'étude nous permettra aussi de saisir la complexité du processus de création (tant littéraire que cinématographique mais dans ce contexte, plutôt cinématographique).

Ainsi, dans ce travail, nous nous concentrerons sur la problématique de l'adaptation (en tant que processus aussi bien qu'en tant qu'ouvrage concret) du point de vue narratif par rapport à deux versions diverses d'un récit. Au cours du travail, nous chercherons à répondre aux questions suivantes : Quelles sortes de choix narratifs trouve-t-on dans l'adaptation vis-à-vis de l'ouvrage source ? Influencent-ils la narration, comment ? Quelles raisons ont poussé les auteurs à faire de telles choix ?

Selon notre hypothèse, nous allons rencontrer un schéma de choix narratifs différents chez les deux auteurs. Ces schémas découlent probablement du budget, de la tendance dans un domaine de l'art et de l'état du monde en général, mais nous assurons que ce sont surtout les événements de la vie privée de l'auteur et l'idéologie qu'il veut transmettre par son œuvre qui influencent le plus les choix narratifs.

1.2 Corpus

Étant donné qu'il s'agit d'une étude sur l'adaptation, le corpus contient deux œuvres à analyser : l'hypotexte, c'est-à-dire la version originale d'Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit prince*, qui contient des aquarelles de l'auteur. L'édition analysée date de 1999 et la

version originale date de 1943. En ce qui concerne l'adaptation cinématographique, nous avons choisi d'étudier le film d'animation français réalisé par Mark Osborne, sorti au Festival de Cannes en mai 2015.

Ce chapitre rassemble quatre sous-parties, dont chacune présente un sujet particulier. Dans le premier sous-chapitre (1.2.1), nous nous familiariserons avec l'hypotexte de ce travail, *Le Petit prince* de Saint-Exupéry, puis, dans le deuxième sous-chapitre (1.2.2), avec l'auteur lui-même. Dans les deux derniers sous-chapitres (1.2.3 et 1.2.4), nous introduirons tout d'abord, l'adaptation cinématographique numérique, en d'autres termes l'hypertexte et, pour finir, le réalisateur de celle-ci.

1.2.1 Œuvre originale

Premièrement, notre corpus contient la version originale d'Antoine de Saint-Exupéry du *Petit Prince*, qui raconte l'histoire d'un aviateur et d'un petit garçon qui se rencontrent dans le désert de Sahara. Ils deviennent amis très vite car grâce au petit prince, l'aviateur trouve son enfant intérieur perdu. L'aviateur s'était demandé pendant toute sa vie pourquoi les hommes perdent leur imagination quand ils deviennent grands. C'est pour cela qu'il trouvait que les grandes personnes ne le comprenaient pas du tout. Après avoir fait connaissance avec le « petit bonhomme », comme il appelle le petit prince de temps en temps, l'aviateur découvre qu'il est en fait lui-même devenu une grande personne qui ne comprend plus rien. Heureusement, l'amitié entre ces deux individus aide l'aviateur à apprendre de nouveau à regarder par le cœur.

Cette histoire est bien connue et aimée par énormément de lecteurs à travers le monde. C'est pourquoi elle a été publiée à de nombreuses reprises après la première édition publiée en 1943 aux États-Unis. Dans le cadre de ce travail, nous utilisons l'édition qui date de l'année 1999, imprimée en France en 2012. Il se trouve, dans l'édition en question, en plus du texte, les illustrations originales de Saint-Exupéry avec des légendes.

Nous avons choisi d'étudier cette histoire particulière à cause d'un intérêt personnel. Nous avons toujours en tête les images d'une série télévisée japonaise, montrée à la télévision finlandaise dans les années 90, qui se fonde sur le personnage du petit prince, mais non sur le livre entier de Saint-Exupéry. Surtout, nous nous souvenons de la scène où le petit prince imagine la barbe de l'aviateur encombrer son visage comme les baobabs encombreraient l'astéroïde B 612 si le petit prince ne les arrachait pas tout de

suite. Donc, grâce à cette série, nous avons, pour la première fois, fait connaissance avec le personnage extraordinaire du petit prince. En tant qu'adulte, l'histoire nous semble toujours intéressante.

1.2.2 Antoine de Saint-Exupéry

La vie en tant que telle est pleine de mystères, d'aventures, de miracles, de joie et de misère – elle est pleine d'histoires. Nous voulons dire par là que la vie sert de source d'inspiration aux artistes pour créer, c'est-à-dire, les histoires s'inspirent des événements touchant la vie de l'auteur, pour le meilleur ou pour le pire. Antoine de Saint-Exupéry ne fait pas exception à la règle.

Dans ce chapitre, nous présenterons en détail la vie de Saint-Exupéry. Les informations se trouvent sur le site Internet officiel dédié à Saint-Exupéry¹. Le 29 juin 1900, est né un petit garçon dans une famille noble de Marseille. C'était Antoine de Saint-Exupéry. Il grandit sans père, décédé d'une attaque cérébrale en 1904, parmi ses sœurs, cousins et tantes dans le château de Saint-Maurice-de-Rémens.

Dès son enfance, Saint-Exupéry est passionné par les avions. Avant de consacrer sa vie aux avions, il étudie l'architecture à l'École des Beaux-Arts. Ensuite, en 1921, il s'engage dans l'armée de l'air française à Strasbourg. Entre 1923 et 1926, il travaille à plusieurs postes avant de commencer à piloter pour l'Aéropostale, une compagnie aérienne privée qui transportait du courrier entre la France et le Sénégal.

Sa passion pour les avions se voit dans les ouvrages de Saint-Exupéry. Son premier texte, une nouvelle parue dans *Le Navire d'argent* en 1926, s'appelait *L'Aviateur*. Avec cette nouvelle, il voulait familiariser le lecteur avec le « monde merveilleux des aviateurs ». *L'Aviateur* traite entre autres des thèmes suivants :

[...] l'avion comme instrument d'une découverte de soi, le désir de rompre avec la vie monotone de ceux plus occupés par leurs intérêts, la camaraderie, l'image de la terre si différente lorsqu'on la regarde d'en haut, la mort réduite à l'insignifiance d'un fait divers.²

¹ Maillard, Bénédicte (chef de projet), Antoine de Saint-Exupéry, <http://www.antoinedesaintexupery.com/> (consulté le 9.3.2017).

² Citation directe du site Internet officiel d'Antoine de Saint-Exupéry, <http://www.antoinedesaintexupery.com/> (consulté le 9.3.2017).

En 1927, Saint-Exupéry devient chef d'aéropostale à Cap Juby. C'était à lui de porter secours aux pilotes perdus dans le désert. À cette époque, Saint-Exupéry habitait seul dans le désert. Pour pallier sa solitude, il écrivait. Ainsi, est né son premier roman, *Courrier Sud* (publié en 1929), qui raconte son quotidien. Le roman présente le pilote Jacques Bernis, initialement connu de *L'Aviateur*. Bernis travaille à la même poste que Saint-Exupéry. Le métier dangereux entrave la réalisation du rêve de Geneviève, la femme de Bernis, qui ne veut que vivre en paix avec son époux. Finalement, Geneviève et Jacques se séparent. Les fiançailles de Saint-Exupéry et Louise de Vilmorin a fini de la même manière.

Courrier Sud a été un grand succès, ce qui a fait que Saint-Exupéry a continué sa carrière artistique. Son deuxième roman, *Vol de nuit* (paru en 1931), est inspiré par ses expériences durant son séjour en Argentine. L'histoire se situe donc également en Amérique du Sud, où la Compagnie générale aéropostale déploie des vols de nuit, auxquels Saint-Exupéry a participé lui-même. Un des personnages les plus centraux de l'ouvrage, Rivière, a d'ailleurs été inspiré par le chef d'exploitation de la Compagnie, Didier Daurat, à qui le livre est dédié.

C'est André Gide, l'un des écrivains les plus appréciés à l'époque, qui, après avoir entendu Saint-Exupéry raconter ses aventures en Amérique du Sud, lui a proposé d'écrire le livre. Selon lui, les thèmes que traite *Vol de nuit*, sont « le surpassement de soi et le sens du devoir, à l'époque où il s'agissait, pour les compagnies de Navigation aérienne, de lutter de vitesse avec les autres moyens de transport »³. Saint-Exupéry, en revanche, trouve que l'ouvrage est surtout « un hymne à la nuit, elle qui réveille les souvenirs et invite à une profonde méditation ».

En 1932, la traduction anglaise, *Night Flight*, est publiée au Royaume-Uni et aux États-Unis. Elle a été nommée Book of the Month Club Outre-Atlantique. L'année suivante, la traduction anglaise a eu son adaptation cinématographique par la Metro Goldwyn Mayer. L'adaptation a séduit les publics et a augmenté radicalement la réputation de Saint-Exupéry. *Vol de nuit* a triomphé également en France, et Saint-Exupéry a obtenu le prix Femina.

³ <http://www.antoinedesaintexupery.com/> (consulté le 9.3.2017)

Son succès se poursuit. Le livre autobiographique, *Terre des hommes* (1939), obtient le Grand Prix du roman de l'Académie française (quoiqu'il ne soit même pas un roman mais un recueil d'essais). L'ouvrage se penche sur la vie de Saint-Exupéry au service de l'Aéropostale en 1926-1935. Comme le livre précédent, *Terre des hommes* se vend aussi aux États-Unis. Sous le nom *Wind, Sand and Stars*, il obtient le National Book Award.

Les deux livres suivants, *Pilote de guerre* (1942) et *Lettre à un otage* (1943), concernent les expériences de Saint-Exupéry pendant la deuxième guerre mondiale. À l'époque, la France était en guerre avec l'Allemagne, et Saint-Exupéry, malgré son état de santé, participait aux missions aériennes. *Pilote de guerre*, en tant qu'œuvre patriotique, a provoqué la réaction des envahisseurs allemands durant l'occupation de la France par l'Allemagne nazie, et a été interdite. Tout de même, elle a été imprimée clandestinement.

Saint-Exupéry est parti en exil aux États-Unis à la fin de l'année 1940. Là, il écrit *Livre à un otage*, l'histoire sur l'exode, inspirée de son amitié avec Léon Werth. Selon Françoise Gerbod, voici l'essentiel du livre, qui, comme l'a fait *Homme de guerre*, rend hommage à la France occupée :

On ne saurait imaginer plus belle déclaration d'amour. Seule la pensée de Léon Werth vivant dans son village de France peut lui donner corps. Seule son amitié peut faire qu'il ne soit plus un émigrant, mais un voyageur. C'est le thème central de *Lettre à un otage*. L'émigrant n'a plus de racines. Le voyageur, même s'il se trouve temporairement hors des frontières de son pays, reste orienté vers lui par toutes ses affections.⁴

Toujours en exil, Saint-Exupéry rédige un conte qui, depuis, est devenu l'un des représentants les plus connus de la littérature française, *Le Petit prince*. À l'origine, celui-ci a été publié en français et en anglais aux États-Unis en 1943. Le manuscrit original se trouve à la Pierpont Morgan Library à New York. Étant donné qu'un des thèmes qu'établit le livre est l'amour, Saint-Exupéry l'a dédié à son meilleur ami, « à Léon Werth quand il était petit garçon ».

Jusqu'à présent, nous avons pu remarquer qu'Antoine de Saint-Exupéry était un homme aventureux qui voulait constamment se surpasser en essayant de

⁴ Citation se trouve sur <http://www.antoinedesaintexupery.com/> (consulté le 9.3.2017)

nouveaux records de vitesse en avion, en participant aux missions, risquant sa vie pendant la deuxième guerre mondiale. Mais c'était exactement ce mode de vie incessant qui l'a inspiré. Les aventures se suivent jusqu'à une mission de reconnaissance en Méditerranée et en France en juillet 1944, dont il ne reviendra jamais.

Antoine de Saint-Exupéry était un artiste productif et polyvalent, dont la vie riche d'expériences ressort dans ses ouvrages. Nous avons présenté les plus connus et les plus remarquables. Cependant, la production de Saint-Exupéry couvre d'autres publications en plus de celles-ci. Dans les années trente, il a écrit beaucoup d'articles sur ses expériences durant la guerre. Les articles sont parus entre autres dans *Marianne* et dans *L'Intrensigeant*. Le premier publiait ceux qui traitaient de la vie de pilote au service de l'Aéropostale, et le second voulait des reportages sur la guerre d'Espagne. *L'Intrensigeant* publiait également une collection de six articles sous le nom *Le Vol brisé, Prison de sable* (1936). Les romans de Saint-Exupéry réfléchissent les expériences de la solitude dans le désert.

Cependant, Antoine de Saint-Exupéry mérite d'être reconnu également pour ses travaux non littéraires. C'est-à-dire que, dès son enfance, il a lui-même illustré ses textes. L'exemple le plus notable des illustrations saint-exupériennes est sans doute celui du *Petit prince*. Au-delà des dessins fictifs, Saint-Exupéry a dessiné également des portraits, notamment de ses camarades du service militaire. Cœur d'artiste et enfant d'une famille de musiciens, la musique l'inspirait aussi. Quand il exerçait la musique, il jouait du violon. Saint-Exupéry a même fini par composer un morceau dit « navrant et lugubre »⁵ qu'il a beaucoup aimé.

D'une façon ou d'une autre, une époque donnée par les idéologies dominantes et l'état du monde, influence l'art. On pourrait dire que l'art marque son temps. Relever les défis de la société et de l'époque, et les rendre visibles au public peut effectivement être considéré comme une des fonctions les plus importantes de l'art en général, sans oublier son côté divertissant. Chez Saint-Exupéry, nous avons découvert une grande influence du monde dans ses textes. Il y raconte les lieux, les personnes et les événements qui sont significatifs

⁵ <http://www.antoinedesaintexupery.com/> (consulté le 9.3.2017)

pour lui. Ensuite, nous allons nous familiariser avec l'adaptation numérique du *Petit Prince* et le réalisateur Mark Osborne, artiste lui aussi mais dans un autre domaine et à une autre époque.

1.2.3 Adaptation numérique

Le Petit prince de Saint Exupéry a vu plusieurs adaptations depuis sa publication. Voici le synopsis de l'adaptation numérique étudiée ici :

C'est l'histoire d'une histoire. C'est l'histoire d'une petite fille, intrépide et curieuse, qui vit dans un monde d'adultes. C'est l'histoire d'un aviateur, excentrique et facétieux, qui n'a jamais vraiment grandi. C'est l'histoire du Petit Prince qui va les réunir dans une aventure extraordinaire.⁶

Il s'agit d'un long-métrage de 102 minutes adressé à toute la famille. Encore aujourd'hui, la version réalisée par Mark Osborne, sortie en 2015 (en Finlande en 2016), est la plus récente et la plus moderne. Pour cette raison, nous avons pris cette adaptation afin de l'étudier.

Le film d'animation en question s'appelle officiellement *The Little Prince* et la langue originale est l'anglais. Interviewé par Dominic Pattern (2016), Mark Osborne explique que le film a été pré-produit à Paris, où il a aussi déménagé avec sa famille pour les deux ans de pré-production. La plupart du reste du travail de production a été fait à Montréal, ce qui fait qu'il s'agit alors d'un film de co-production franco-canadienne.

Comme le livre de Saint-Exupéry, cette adaptation est également traduite en de nombreuses langues dont par exemple le français, le finnois, le suédois, le russe, et des dizaines d'autres. Nous avons vu les versions finnoise, française et anglaise. À notre avis le changement de langue n'a pas une influence considérable sur l'expérience de spectateur. Dans le cadre de ce travail, nous n'approfondirons donc pas la question de la langue.

En tant qu'objet de l'analyse, cette adaptation fournit un vaste matériel, car l'empreinte du réalisateur Mark Osborne y est fortement visible. Osborne y présente de nouveaux personnages, approfondit les personnages déjà familiers et place l'histoire à

⁶ <http://www.paramountpictures.fr/film/le-petit-prince/>

l'époque d'aujourd'hui. Ces choix, entres autres, nous ont fait adhérer à l'adaptation osbornienne.

1.2.4 Mark Osborne

Réalisateur et producteur américain, Mark Osborne, né à Trenton, New Jersey en 1970, est connu pour ses films d'animation dont par exemple *Bob l'éponge* (2004), *Kung Fu Panda* (2008) et *Le Petit Prince* (2015)⁷. Parmi ceux-ci, les deux derniers lui ont apporté une solide réputation, des nominations et des prix. *Kung Fu Panda* a été entre autres un des candidats pour l'Oscar du meilleur film d'animation, et, à ce jour, le film a rapporté box-office mondial plus de 630 millions de dollars. *Le Petit prince* est également devenu un grand succès ; à vrai dire, il est même le film d'animation français le plus réussi à l'étranger⁸.

Dans le cadre cinématographique, Mark Osborne s'intéresse majoritairement à l'image animée. Il a obtenu une licence de Beaux-Arts dans le domaine de l'animation expérimentale à l'Institut des Arts de Californie. Son film de thèse *Greener* a recueilli de nombreuses récompenses et il a été projeté dans plus de 40 festivals de films dans le monde. Osborne a également remporté plusieurs prix pour la conception et la production d'animation pour la télévision, dont par exemple Gold Broadcast Design Association award et un Los Angeles Emmy. En plus, avant des études en Californie, Osborne a étudié l'art fondamental au Pratt Institute de New York, et il a dirigé ou codirigé des publicités et des vidéoclips animés.⁹

De toutes ses œuvres, *Le Petit Prince* est le plus personnel pour Osborne. Dans une interview de *Deadline* par Dominic Pattern (2016), il indique que c'est un livre qui exige que son lecteur se projette dans l'histoire, un livre qui offre une expérience différente à chaque lecteur, un livre qui, étant très poétique, vit vraiment dans l'imagination du lecteur. Tous ces faits en font un livre extrêmement difficile, mais en même temps particulièrement intrigant à adapter. Dans la même interview, Osborne dit avoir obtenu le livre par sa femme il y a plus de vingt-cinq ans. Cette œuvre a créé un lien

⁷ <https://www.imdb.com/name/nm0651706/> (consulté le 1.7.2019)

⁸ <http://en.unifrance.org/news/14499/the-little-prince-is-now-the-most-successful-french-animated-film-abroad-to-date> (consulté le 29.3.2017).

⁹ <http://www.independ.net/directors/mark-osborne/> (consulté le 1.7.2019)

spécial entre eux ; par conséquent, il a appris à quel point une histoire peut avoir un sens puissant.

En plus de sa femme, ses enfants ont également fait partie de l'adaptation osbornienne. Au début de la production, sa fille Maddie et son fils Riley, ont aidé à faire des voix provisoires pour les rôles de la petite fille et du petit prince. La voix de sa fille ne s'entend pourtant pas dans le film, car sa voix a commencé à changer en grandissant. C'est alors Mackenzie Foy, âgée de 12 ans, qui donne sa voix à la petite fille. Le fils d'Osborne a été retenu pour la voix du petit prince parce que, ayant 11 ans à l'époque, sa voix est restée la même pendant toute la production.¹⁰

À partir du jour où Mark Osborne a été assigné à la réalisation de cette adaptation, jusqu'à son achèvement, il lui a fallu six ans. Pendant ce temps-là, le projet est devenu sa passion. Il dit lui-même qu'il a inconsciemment utilisé des éléments de son enfance comme sources dans sa version du *Petit prince*. Il reconnaît que le processus de réécriture lui a fait creuser profondément dans ses affaires personnelles comme les problèmes d'abandon ou le divorce de ses parents. Le fait qu'Osborne a dû faire cette « plongée émotionnelle » dans son enfance a en fait, selon lui, enrichi le film. Il souligne qu'un film fonctionne mieux quand il est en même temps universel et très spécifique. Finalement, pour ce projet motivé par la passion, Osborne a gagné le César du meilleur long métrage animé. Ce trophée confirme l'approbation des critiques et du public français pour son adaptation de leur trésor national.¹¹

1.3 Le plan du mémoire

Ce mémoire se compose de quatre chapitres dont chacun (sauf la conclusion) contient un ou plusieurs sous-chapitres. Ce premier chapitre introduit le sujet et présente le corpus. Le deuxième chapitre éclaircira la méthodologie traitant les domaines d'étude (la narratologie et l'étude sur adaptation) un par un. Au regard de chaque méthodologie, nous chercherons à élucider les bases analytiques et celles des noms, des théories, la terminologie et des ouvrages importants pour notre sujet.

¹⁰ <https://www.imdb.com/title/tt1754656/> (vu le 1.7.2019)

¹¹ <https://www.fastcompany.com/3062317/director-mark-osborne-explains-why-his-version-of-the-little-prince-shouldnt-ex> (vu le 1.7.2019)

Nous examinerons ensuite dans la partie analytique les deux versions du *Petit prince* l'une vis-à-vis de l'autre. Nous nous concentrerons sur la comparaison des choix narratifs à propos du genre, des personnages, des thèmes et des fonctions narratives spécifiques aux deux médias.

2. Méthodologie

Pour étudier les rapports entre une œuvre littéraire et son adaptation filmique, il faut employer une méthodologie interartistique, qui offre des méthodes et des théories pour pouvoir correctement analyser les deux côtés (littéraire et cinématographique) d'un phénomène intermédial. Nous nous concentrerons sur le point de vue narratif, et surtout, sur les choix qui ont dirigé le procès artistique.

Ce chapitre a pour objet d'éclaircir la méthodologie utilisée dans ce travail. Premièrement, nous présenterons certaines idées du domaine narratologique, les ouvrages consultés et aussi les narratologues derrière les théories. Deuxièmement, nous étudierons l'adaptation.

2.1 Narratologie

La narratologie est une discipline sémiotique étudiant les structures du récit, d'abord développé par les études littéraires, puis implanté au cinéma. Au début, la narratologie a visé à identifier et à formaliser des structures partagées par tous les récits. Les narratologues ont donc produit des « grammaires narratives » cherchant à saisir les caractéristiques minimales et inhérentes au récit. Depuis, la recherche narratologique a considérablement évolué à cause des diverses tentatives de rendre compte des contextes du récit, du côté de la production et de la réception. En effet, la naissance des réorientations en perspective a suscité la rediscussion du concept de récit lui-même. (Pier et García Landa 2008 : 7.)

La narratologie se construit autour d'une question : « Qu'est-ce qu'un récit ? ». Certains théoriciens et chercheurs définissent le **récit** (ang. *narrative*) comme une production verbale racontant un ou plusieurs événements, tandis que d'autres le définissent comme n'importe quelle sorte de représentation d'événements (y compris les représentations non-verbales s'appuyant sur des images fixes ou animées, par exemple, des gestes ou une combinaison de ceux-ci). Il y a également des définitions qui intègrent la causalité du récit, et l'idée que celui-ci constitue une totalité ancrée dans l'expérience humaine. (Pier et García Landa 2008 : 19.) Souvent dans une langue standard, les termes *histoire* (ang. *story*) et *récit* s'emploient comme équivalents l'un l'autre, même s'ils ne le sont pas. Gerald Prince (*ibid.*) veut donner une définition à la fois souple et limitante, qui

fait une claire distinction entre les récits et les non-récits, entre les récits et les antirécits, mais ne limite pas la diversité de la nature du récit. Il n'intervient pas dans la factualité ou la fiction des récits, ni dans leur aspect artistique, ou leurs moyens de représentation. Ainsi, pour lui le récit est « une représentation logiquement cohérente d'au moins deux événements asynchroniques qui ne se présupposent ni ne s'imposent » (*ibid.*).

Christian Metz (1974 : 20) propose une définition plus profonde s'appuyant sur les cinq critères suivants :

1. le récit est clos : il a un début et une fin, même si les événements qu'il raconte ne sont pas terminés ;
2. le récit a une double temporalité : celle de la chose racontée (par exemple une histoire qui couvre plusieurs décennies) et celle du récit lui-même (par exemple la durée d'un film), ou dans le cadre littéraire, le temps de la lecture ;
3. le récit est toujours du discours : à la différence du monde qui n'est raconté par personne, le récit est toujours raconté par quelqu'un. « Il se trouve des récits sans auteurs mais pas sans narrateurs » (*ibid.*, traduction française par AT) ;
4. le récit exige l'irréalisation de l'objet récité : même les histoires réalistes sont des histoires et non pas des phénomènes réels. La réalité se passe *ici* et *maintenant*, tandis que la narration commence quand l'événement est déjà terminé ;
5. le récit se compose d'une séquence d'événements : l'événement est l'unité élémentaire du récit, et comme un ensemble, une série d'événements établit l'intrigue du récit.

Si le récit est « un discours fermé qui se déroule en irréalisant une séquence temporelle d'événements » (Metz 1974 : 28, traduction française par AT), *l'histoire*, en revanche, renvoie à la « succession des événements à narrer encore indépendante du média qui va l'organiser en récit » (Journot 2006 : 103). Alors, l'histoire comporte la matière brute de l'idée d'une suite d'événements mais pas encore de discours. Quand une histoire devient structurée, on parle plutôt de *l'intrigue* (ang. *plot*), qui joue un rôle formateur et est un élément organique de la forme (Hawkes 2004 [1977] : 50). Brian McFarlane (1996 : 23) précise que le roman et le film peuvent partager la même histoire mais qu'ils se distinguent par différentes stratégies d'intrigue, par exemple l'enchaînement peut être modifié, l'accent peut être mis sur différents points, etc.

La narratologie est beaucoup plus qu'une tentative de définir son objet de recherche. Journot (2006 : 83-84) présente deux types d'approches narratologiques :

1. « la conception sémiotique » : ce concept s'intéresse au récit en fonction de son contenu. Il se focalise sur les mécanismes narratifs et les fonctions des personnages, mais il ignore le média propre au récit. L'origine de cette conception repose sur le structuralisme et les travaux de Vladimir Propp, un formaliste russe dont les études sur la morphologie du conte l'ont rendu célèbre. Après, le schéma actanciel¹² d'Algirdas Julien Greimas enrichira l'analyse narratologique sémiotique.
2. « la conception modale » : elle analyse les modes de narration et travaille sur l'énonciation en essayant de répondre aux questions comme : par qui et de quel point de vue est raconté le récit ? L'aspect modal tient compte de la forme physique, c'est-à-dire le médium du récit. Il concerne aussi la réception, comprenant l'étude des relations entre le texte et son récepteur, des problèmes de croyance et de l'émergence du contrat de lecture (un contrat implicite entre un texte et ses lecteurs, qui fait référence aux attentes des lecteurs en termes de contenu et de style).

Dans ce mémoire, les deux conceptions, sémiotique et modale, selon Journot seront analysées.

La *narration* est un des termes centraux de la narratologie. En fonction du point de vue, sa signification peut varier. Or, Journot (2006 : 83-84) considère la narration comme un acte énonciatif par lequel un récit s'organise. Selon elle, la narration comprend également les modalités particulières avec lesquelles on raconte l'histoire. Elle (*ibid.*) explique que les études sur la narration au cinéma sont des adaptations de théories littéraires, surtout de celles de Genette. Mais, d'après elle, la distinction fondamentale se trouve dans le fait que le cinéma, un moyen visuel, peut également se structurer selon les mécanismes typiques du récit. Pour nous, la narration (fin. *kerronta*) comporte tous les moyens de narrer, et également, les manières de rendre visible une morale, une idée ou

¹² Le schéma (ou le modèle) actanciel rassemble l'ensemble des rôles (les actants) et des relations qui ont pour fonction la narration d'un récit. Il comporte un destinataire (émetteur), un objet (objectif), un destinataire (récepteur) ainsi qu'un adjuvant (aidant) et un opposant (adversaire). Ce schéma inclut parfois aussi la quête, selon qu'on la considère ou non comme un actant. (Site Internet de théories sémiotiques <http://www.signosemio.com/greimas/modele-actanciel.asp>, consulté le 18.9.2019.)

un message. Donc, les choix narratifs sont les choix que des auteurs font pour narrer et transmettre des significations. Nous traiterons la narration en détail dans le chapitre 3.1.2.3.

John Pier et José Ángel García Landa (2008) ont effectué un travail collectif à l'aide des spécialistes internationaux de la narratologie, *Theorizing narrativity*, fournissant de nouvelles perspectives sur la nature du récit, la théorie du genre, la sémiotique narrative et la théorie de la communication. La plupart des articles se concentrent sur la spécificité de la fiction littéraire, mais chaque chapitre étudie une dimension différente de la *narrativité*. Cet ensemble d'articles nous aide pour notre travail analytique en présentant plusieurs perspectives de la narrativité et en nous offrant des connaissances essentielles sur les théories narratologiques.

D'après l'ouvrage de Pier et García Landa (2008), la narrativité joue un rôle important dans le domaine narratologique. Ils réfléchissent :

« Pourquoi un récit est-il un récit ? Qu'est-ce qui rend un récit plus ou moins narratif ? Quels éléments dans une représentation sémiotique peuvent être qualifiés proprement narratifs ? Quelles ressources formelles et/ou communicatives peuvent être exploitées ou élaborées de manière spécifiquement narrative ? Quelles caractéristiques d'un discours autrement considéré comme une description, un argument ou un dialogue, en font un récit ? Comment le récit est-il affecté par sa réalisation dans les différents médias ? » (Pier et García Landa 2008 : 7).

Ces questions se posent pour appréhender l'essence du récit. Le degré de la narrativité d'un récit offre la réponse à presque toutes les questions posées ci-dessus. On peut définir le récit et le séparer des non-récits en cherchant à préciser son degré de narrativité. Cependant, il ne faut pas se contenter de ce qu'*est* la narrativité hors du contexte, mais essayer de préciser ce qu'elle *fait*. La réflexion la plus récente sur la narrativité concerne l'expérience de la narrativité chez les lecteurs. (Pier et García Landa 2008 : 13.)

Un des spécialistes de la narratologie qui a fait partie de l'ensemble scientifique du *Theorizing Narrativity* (2008), Michael Toolan, se concentre sur l'expérience de la narrativité. Dans son article *The Language of Guidance*, Toolan (Pier et García Landa 2008 : 14) vise à déterminer les caractéristiques textuelles qui guident le lecteur sur les volets thématiques du texte. D'après lui, l'expérience de la narrativité renvoie au processus de lecture plutôt qu'à la conclusion ou la détermination obtenue par le lecteur. Toolan montre que le choix de certains mots sont cruciaux quant à la sélection

des possibilités interprétatives. Il prend en compte non seulement ce qui est dit, mais aussi ce qui reste implicite dans le contexte énonciatif, ainsi que facteurs contribuant à l'intérêt narratif du récit analysé. (*ibid.*)

Theorizing Narrativity contient un article, *A Pragma-stylistic Contribution to the Study of Narrativity : Standard and Non-standard Narrativities* (2008), de Beatriz Penas Ibáñez. Celle-ci (Pier et García Landa 2008 : 12) y présente une perspective équilibrée sur la narrativité, qui accentue les caractéristiques dérivées d'une compréhension de la narrativité comme système sémiotique, laissant de côté l'analyse des problèmes typiques de la narratologie classique. Ainsi, elle propose l'intégration des deux perspectives générales sur la narrativité, qui comprennent la narrativité soit comme une propriété d'un produit, soit comme un processus évoluant hors d'usage. Plus précisément, Beatriz Penas Ibáñez comprend la narrativité comme un processus de création de signification narratif et comme un processus d'interprétation intransigeant. Ces processus dépendent d'une variété de facteurs qui conditionnent la configuration d'un récit. Un contexte particulier de situation et de culture, une tradition et une représentation stylisée sont des exemples de ces facteurs. (*ibid.*) Les facteurs qualitatifs représentent plus ou moins significativement l'identité narrative d'un texte donné, et ils affectent ainsi le degré de la narrativité de ce texte. En bref : « la narrativité dépend plus généralement de tout ce qui rend un texte plus (ou moins) immédiatement identifiable comme récit » (*id.* : 22, citation traduite par AT.)

La narratologie transmédiatique perçoit les différences des fonctions narratives entre les divers médias. Elle considère la narration distinctement de l'acte verbal produit par un narrateur. En ce qui concerne les médias (audio)visuels comme le théâtre ou le cinéma, on peut parler de « la narrativité mimétique » et de la « narrativité diégétique ». La narrativité diégétique porte sur une communication verbale plutôt que visuelle ou performative, et donc, dramatise l'acte de narration de manière inexploitable pour les récits écrits, par exemple. Par opposition, la narrativité mimétique concerne la séquence causale et/ou temporelle des événements indépendants d'un média ou d'une situation communicative. (Pier et García Landa 2008 : 15.)

Les définitions traditionnelles de la narrativité remontent à la « Poétique » d'Aristote. Elles présupposent au minimum une relation mimétique entre une action humaine et sa représentation dans l'ouvrage. Chez Aristote, l'action (*praxis*) consiste en

une série d'événements (*pragmata*) causés et / ou subis par des agents (*prattontes*). L'intrigue, ou *mûthos*, est « l'arrangement des événements » effectué par l'auteur : les événements tels qu'ils sont présentés dans l'ouvrage compte-tenu de l'activité configurationnelle du poète en matière de sélection, de choix de mode et de disposition. (Pier et García Landa 2008 : 424.) Pour Aristote, un *mûthos* est la représentation ou la mimésis d'une action à travers l'arrangement des événements. Chez Aristote, il est clair que « mimétique » signifie « configurationnel » plutôt qu'« une copie identique de l'original ». (*id.* : 428).

Par rapport aux adaptations transmédiatiques, une question se pose souvent : pourquoi réécrire ce récit ? Gerald Prince développe cette idée du point de vue narratologique. Il réfléchit à la valeur narrative en général et demande : Qu'est-ce qui mérite de produire un récit ? Comment et pourquoi un récit devient réussi, attrayant et précieux ? (Pier et García Landa 2008 : 23.) D'après Prince (*id.* : 25), la raison pour laquelle un récit est produit et le but qu'il cherche à atteindre sont liés au contexte. Les facteurs textuels jouent naturellement un rôle signifiant dans la *narratibilité* (ang. *narratability*) du récit, mais l'influence du contexte sur l'efficacité du récit et sur sa valeur narrative ne peut pas être ignorée. Par exemple, l'énoncé « Napoléon est mort » fonctionne différemment en France en 1821 ou en Angleterre aujourd'hui. Prince note aussi que parfois le moyen et les circonstances de la présentation du récit sont importants. Il donne un exemple : la transmission radiophonique d'une histoire peut paraître plus efficace dans un grenier que dans un cellier. La narratibilité comprend plusieurs autres facteurs contextuels en plus de ceux déjà mentionnés. Prince met l'accent sur l'effet psychologique généré chez le destinataire du récit, évoqué par les préjugés, par exemple, à l'égard des personnes liées à ce récit, alors l'expéditeur du récit, l'auteur, le narrateur, l'interprète du récit. (*ibid.*)

Monika Fludernik (Pier et García Landa 2008 : 426-427) connecte la *qualité expérientielle* (ang. *experientiality*) à la narrativité. L'appel à l'expérience comme une dimension de la narrativité est lié à la dimension dramatique, émotionnelle et évaluative du récit dans le sens où la participation indirecte du lecteur dans les événements narrés crée une implication émotionnelle, et cette expérience subjective influence l'évaluation. L'expérientialité est « l'évocation quasi-mimétique de « l'expérience de la vie réelle » » (*id.* 426, citation traduite par AT). L'expérience peut être alignée sur les cadres actantiels, mais elle est également liée à l'évocation de la conscience ou à la représentation du rôle

du locuteur. Fludernik redéfinit la narrativité en tant qu'expérience sans la nécessité de fondements actanciels. En bref, il peut donc exister des récits sans intrigue mais pas de récits sans expérimentateur humain (anthropomorphique) d'un certain niveau narratif. (*ibid.*) Le concept de la qualité expérientielle jouera un rôle important dans l'analyse de l'influence de l'artiste sur la narration.

Jusqu'ici, nous avons traité des théories narratologiques en général. Nous allons maintenant nous concentrer sur la terminologie narratologique du point de vue cinématographique. Dans la théorie cinématographique, la représentation du monde fictif peut être décrite comme un « discours » d'images et de bandes sonores, avec angles, éclairage, musique, etc. Ce discours infléchit une représentation mimétique du point de vue. En d'autres termes, le film fini est une mosaïque complexe qui rassemble des choix techniques. On peut même parler d'un « narrateur cinématographique » pour rendre compte de la signification générale de la juxtaposition, des angles de caméra et des effets du son, de la lumière et de la couleur. (Pier et García Landa 2008 : 359.)

M. Fludernik est spécialisée dans la narrativité théâtrale mais note souvent dans son article que ses théories narratologiques s'appliquent aussi bien aux études filmiques que théâtrales. Elle (Pier et García Landa 2008 : 363) introduit entre autres la notion de *niveau performatif* lié au *niveau narratif*. Le niveau performatif, pourrait se réduire à des caractéristiques qui diffèrent exclusivement par la performance (mise en scène, interprétation), et les comparer au niveau narratif de Gérard Genette. De cette façon, toutes les directions scéniques écrites dans le scénario font partie du *niveau discursif*, qui peut ensuite être lu. En revanche, les qualités visuelles de la mise en scène, le choix du metteur en scène/du réalisateur des accessoires et des costumes, l'inclusion de la musique et des éléments visuels superposés ainsi que l'interprétation des personnages et de l'intrigue par les acteurs sont équivalents au niveau performatif. Dans le cadre de cette étude, de ces deux niveaux narratifs, nous nous concentrerons sur le dernier, le niveau performatif. À notre avis, le scénario n'est qu'une étape dans la production cinématographique et c'est le film fini qui nous intéresse.

2.1.1 Narrateur et narrataire

D'après plusieurs ouvrages théoriques avec lesquels nous nous sommes familiarisés, la *narration* est liée au *narrateur*. Comme l'a déclaré Christian Metz (1974 : 20), il n'existe

pas de récit sans narrateur. Selon Marie-Thérèse Journot (2006 : 83), le narrateur est l'instance d'énonciation abstraite distincte de la personne de l'auteur qui s'adresse à un *narrataire*, dans le cadre filmique, le lecteur-spectateur, et dont la fonction est de déterminer les différents points de vue, physique et cognitif.

Les théories de Gérard Genette approfondissent le concept du narrateur. Selon lui, il y a des narrateurs de « premier degré », qui sont dits « extradiegétiques », et des narrateurs de « second degré », dits « intradiégétiques » (Genette 1972 : 252). On peut dire que les premiers sont des narrateurs-auteurs qui s'adressent au public réel, c'est-à-dire aux lecteurs. Ce type de narrateur est dehors du récit et n'est inclus dans aucune *diégèse* (espace-temps dans lequel se déroule l'histoire proposée). Les narrateurs intradiégétiques, en revanche, font partie des événements du récit et ils sont donc au même niveau narratif que les autres personnages du même récit (Genette 1983 : 56). On peut les appeler aussi « personnages-narrateurs ». Selon le type de narrateur, les récits peuvent être divisés en deux : dans le récit *hétérodiégétique*, le narrateur est absent de l'histoire qu'il raconte, mais si le narrateur est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte, il s'agit d'un récit *homodiégétique*. Il existe deux variétés à l'intérieur du type homodiégétique : l'une où le narrateur joue également le rôle de protagoniste et l'autre où il est un simple spectateur (Genette 1972 : 253). Le Tableau 1 clarifie cette catégorisation des types de narrateurs par Genette :

	Extradiegétique	Intradiégétique
Hétérodiégétique	Narrateur de <i>premier degré</i> racontant (au lecteur virtuel) une histoire de laquelle il est <i>absent</i> comme personnage.	Narrateur de <i>second degré</i> racontant (à d'autres personnages de l'histoire) une histoire de laquelle il est <i>absent</i> comme personnage.
Homodiégétique	Narrateur de <i>premier degré</i> racontant (au lecteur virtuel) une histoire dans laquelle il est <i>présent</i> comme personnage (protagoniste ou témoin).	Narrateur de <i>second degré</i> racontant (à d'autres personnages de l'histoire) une histoire dans laquelle il est <i>présent</i> comme personnage (protagoniste ou témoin).

Tableau 1. La catégorisation des narrateurs en littérature selon Gérard Genette (1972 : 255-256).

Jean-Marc Limoges (2013 : 4), spécialiste des voix narratives au cinéma, explore le rôle du narrateur dans le film et affirme que le cinéma propose une « double

(voire une triple) narration ». Cette double narration se manifeste dans le fait que le récit filmique est un produit de deux couches distinctes de narrativité : l'articulation entre photogrammes (monstration) et entre plans (narration). La production du film exige donc la collaboration de plusieurs instances, dont une serait chargée de « mettre en scène » (le « monstrateur profilmique ») et une autre serait chargée de « mettre en cadre » (le monstrateur filmographique »). Le « méga-monstrateur » est celui qui « met en film » et qui est responsable de la monstration dans sa totalité. Le métier du « narrateur filmographique » est de s'occuper du montage. Il organise les plans en micro-récits qui, à la fin, mis bout à bout, constituent le méga-récit que représente le film fini. En plus de ces instances-ci, le film nécessite également un « méga-narrateur », appelé également le « Grand imagier », dont la responsabilité fondamentale est le récit filmique. Le Tableau 2. clarifie les instances présentées la-dessus, et leurs tâches :

5° MÉGA-NARRATEUR filmique (grand imagier) « mise en film »	3° MÉGA MONSTRATEUR « mise sur film » (tournage)	1° MONSTRATEUR PROFILMIQUE « mise en scène » Activité narrative qui n'a rien de spécifiquement filmique.
		2° MONSTRATEUR FILMOGRAPHIQUE « mise en cadre » Activité narrative spécifiquement filmique.
	4° NARRATEUR FILMOGRAPHIQUE « mise en chaîne » (montage) Il traite des images déjà tournées et nous fait voyager dans le temps et dans l'espace.	

Tableau 2. Le découpage des rôles narratifs dans la production cinématographique selon Jean-Marc Limoges (2013 : 4)

Les instances présentées ci-dessus travaillent toutes dans la production d'un film. Ensuite, nous examinerons de plus près les narrateurs qu'on peut réellement entendre dans le film. Dans le cadre filmique, il est bien possible d'appliquer des idées de Gérard Genette. Par exemple les narrateurs diégétique et intradiégétique existent aussi bien dans le film que dans la littérature. Jean-Marc Limoges (2013 : 5) explique que :

tout film nous montrant un personnage entreprenant de narrer, sera forcément inscrit dans un récit-cadre, un récit premier, c'est-à-dire le film lui-même, et sera automatiquement intradiégétique. En revanche, un film ne nous faisant seulement qu'entendre une voix, surgissant depuis un lieu que l'on pourrait, à défaut de mieux, vaguement situer derrière l'écran, sera extradiégétique

Ainsi, le narrateur intradiégétique est simplement celui que l'on voit à l'écran, tandis que l'on ne voit jamais le narrateur extradiégétique. Limoges (2013 : 6) précise qu'il faut

quand même retenir le fait que la voix du narrateur extradiégétique peut aussi « appartenir à un personnage de la diégèse, mais que celui-ci n’y sera pas présent comme narrateur ».

Pour mieux comprendre la nature d’une voix filmique, nous expliquerons plus profondément la distinction entre les expressions « à l’écran » et « dans la diégèse ». C’est-à-dire qu’il est tout à fait possible pour un personnage de narrer « à l’écran » sans se situer « dans la diégèse ». Par souci d’éclaircissement, Limoges (2013 : 7) propose de distinguer la voix « intradiégétique » de la voix « juxtadiégétique ». Selon lui, certaines dialogues troublent l’illusion du « quatrième mur » en violant la frontière entre le « monde que l’on raconte » et le « monde où l’on raconte ». Donc, la voix à mi-chemin entre l’extradiégétique et l’intradiégétique appartient au « commentateur ». On voit à l’écran ce commentateur, invisible aux yeux des autres personnages, parfois s’adressant même directement à la caméra. Dans ce cas-là, on peut parler de voix juxtadiégétique. (*ibid.*)

Selon Limoges (2013 : 8), la question du narrataire reste au second plan de la typologie de Genette, mais le cinéma en fait une question de premier plan. La voix au cinéma se condense en deux questions simples : « D’où vient le son ? » et « Qui l’écoute ? » ; il faut alors trouver la source et la cible de la voix. Limoges (*ibid.*) fait le point :

La voix, qu’elle soit extradiégétique ou intradiégétique (voire juxtadiégétique), pourra donc, tantôt s’adresser à des narrataires extradiégétiques (avec lesquels le spectateur serait en droit de se confondre, considérant l’acte comme une « adresse directe » --, tantôt s’adresser à des narrataires intradiégétiques (personnages de la diégèse). Même les monologues intérieurs (narration intradiégétique interne) pourraient avoir pour cible, tantôt le spectateur (« Vous voyez la situation dans laquelle je me retrouve... ? »), tantôt un personnage, c’est-à-dire le personnage lui-même (« Mais que fais-je donc dans cette situation ! ? »).

En somme, comme la voix a toujours une cible, le narrateur parle toujours à quelqu’un. Cette personne peut être un narrataire diégétique, le narrateur lui-même ou bien quelqu’un dans l’auditoire.

2.2 Étude sur l'adaptation – étude comparative ?

Étant donné que ce travail se concentre sur l'étude d'une **adaptation**, il faut bien spécifier ce que signifie ce mot. Comme le constate Linda Hutcheon (2006 : 15), le mot *adaptation* peut indiquer le procès, c'est-à-dire le fait d'adapter, et le produit de ce procès. Il est à noter que Hutcheon détermine le mot anglais, mais dans ce cas, l'équivalent français s'emploie de la même manière. Bref, l'adaptation peut être déterminée, selon elle (*id.* : 8), de la façon suivante :

1. une transposition reconnue d'un autre ouvrage ou d'ouvrages reconnaissables
2. un acte créatif et interprétatif d'appropriation / de récupération
3. un engagement intertextuel étendu avec l'ouvrage adapté

Donc, un ouvrage est considéré comme adaptation si l'on peut montrer qu'il se base sur un autre ouvrage concrètement existant. On peut également parler de l'adaptation quand il s'agit de réinterprétation et/ou recreations de l'histoire d'une œuvre, pour en conserver le contenu. Le troisième point renvoie au fait que l'adaptation est toujours liée à l'ouvrage source, car il y a un engagement intertextuel constant entre eux.

Pour aider le traitement du concept d'adaptation, nous présentons les termes **hypotexte** et **hypertexte**, dont l'un représente le texte source qui dans notre travail est le livre de Saint-Exupéry, et l'autre désigne l'adaptation, dans ce cas le film d'animation réalisé par Mark Osborne. Ces termes sont premièrement apparus chez Gérard Genette (1982 : 11) dans son ouvrage exhaustif sur la transtextualité, *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Genette (*ibid.*) parle de l'*hypertextualité* quand il évoque la relation entre un texte (hypotexte) et un texte au second degré (hypertexte). Il ajoute que l'hypertexte n'existerait pas sans l'hypotexte, mais cela ne se réalise pas dans l'ordre inverse (*id.* : 12). Cependant, l'hypotexte sans l'hypertexte ne s'appellerait plus l'*hypotexte*. Étant donné que Genette est un théoricien littéraire, les théories, les méthodes et les concepts qu'il a créés se basent sur l'analyse littéraire. Nous les trouvons toutefois utiles et les appliquerons dans notre analyse transmédiatique.

Selon José Ángel García Landa (Pier et García Landa 2008 : 434), il existe une dimension intertextuelle importante dans la narrativité, surtout quand elle est comprise comme un processus de production narrative. Ainsi, un récit est une œuvre effectuée par rapport à des récits précédents et aussi une réaction à des récits précédents.

Les récits sont construits comme des interprétations de l'action et des circonstances afin de guider l'action et de servir à communiquer et négocier. Landa (*id.* : 440-441, traduite par AT) pose au total treize questions essentielles à propos de l'interaction narrative (questions 1-4), du niveau narratif, médium et genre (questions 5-10) et de la narration ainsi que du traitement séquentiel (questions 11-13) :

1. Qui raconte le premier récit ?
2. À qui est-il raconté ?
3. Qui raconte le récit métadiégétique ? (Narrateur ? narrataire ? un nouveau narrateur ? Cette situation narrative est-elle en relation avec le premier ?)
4. À qui le récit est-il raconté ? Le récit de la narration peut être raconté à un autre narrataire ou au lecteur (plus rarement au narrataire original ou au narrateur original). Chacun de ces choix sera lié à des facteurs spécifiques de représentation, d'interaction ou idéologiques.
5. Le récit redit est-il présenté comme un récit métadiégétique ou un intertexte ?
6. Quel est le médium du premier récit ? (écrit, parlé; interaction *in absentia* ou *in praesentia*)
7. Quel est le médium du récit primaire et du récit secondaire ? Existe-t-il une différence de médium entre le premier récit et le récit métadiégétique ? Cela provoque-t-il des « remédiations » ou des effets intermédiaux ?
8. Dans quelle mesure le récit secondaire mentionné, cité, narrativisé est-il intégré dans le récit principal ?
9. Quel est le genre du premier et du second récit ? (littérature, anecdote, rapport, etc.?) Y a-t-il une différence de genre entre le premier récit et le récit métadiégétique ? Cela provoque-t-il des effets inter-génériques ?
10. Le récit métadiégétique est-il raconté en détail ou est-il résumé ? Quand, pourquoi et comment ?
11. La narration est-elle narrée (ainsi que l'histoire) ? Dans quelle mesure et à quel effet ? Est-ce que l'attention se porte sur le récit ou sur l'interaction narrative ? (il ne s'agit bien sûr pas de l'un ou l'autre, ni de plus ou moins, quand et comment)
12. Quelle est la fonction de la narration dans le récit principal ? (un événement majeur ? un « remplisseur » ?)
13. La hiérarchie structurelle des niveaux narratifs correspond-elle à la hiérarchie construite lors de la lecture ou existe-t-il un réarrangement surprenant lors de la lecture du récit, par exemple, une rupture de cadre ?

En répondant à ces questions-ci, nous aurons une idée générale de l'interaction narrative existant entre l'hypo- et l'hypertexte de ce mémoire.

Dans son *Vocabulaire du cinéma*, Marie-Thérèse Journot (2006 : 4) dit sur l'adaptation cinématographique qu'elle « recouvre, au sens large, des pratiques diverses, du cinéroman à la novélisation. Dans son acception la plus usuelle, on utilise une œuvre littéraire pour la transposer au cinéma ». Journot (*id.* : 5) prend en compte également le point de vue théorique :

La problématique traditionnelle de l'adaptation a pour objectif de décrire et d'analyser les modifications de lieux et d'époques, les transpositions au niveau des personnages ou des structures temporelles. La linguistique et la narratologie lui ont donné un statut théorique plus affirmé en lui permettant de se concentrer sur l'écriture et sur les processus signifiants qui sont mis en jeu par chaque mode d'expression. L'esthétique de la réception s'intéresse, elle, à la production de sens nouveaux susceptibles d'enrichir le texte premier.

Comme il s'agit partiellement d'une étude filmique, il faut préciser la distinction entre **filmique** et **cinématographique**. À l'origine, cette distinction a été élaborée en 1946 par Gilbert Cohen-Séat, dans le cadre de la filmologie (Journot 2006 : 22). Selon Metz (1974 : 47-48), Cohen-Séat trouve que le cinéma conçoit, en plus du film, tout ce qui précède le film (alors la production et la technologie), ce qui l'accompagne (la projection), et ce qui le suit (le public et l'influence). Metz lui-même comprend le cinéma comme un système sémiotique discursif. Sur la définition du film et aussi sur ce qui est considéré comme filmique, il est en accord avec Cohen-Séat. Le filmique est défini comme ce qui concerne l'esthétique de l'œuvre, son message, mais également l'ensemble des codes des films. Metz remarque aussi que certains phénomènes sont à la fois filmiques et cinématographiques. (*ibid.*) Par rapport aux études des films, on peut noter deux approches diverses chez les chercheurs : les uns étudient le système de langue cinématographique et les autres analysent les films. Les premiers visent à regrouper les traits filmiques dans un seul système cinématographique ; ces derniers cherchent un système propre à un certain film. (*id.* : 70.) Par conséquent, notre étude appartient au dernier groupe.

2.2.1 La question de la fidélité à l'œuvre originale

Comme nous l'avons déjà noté, lors de l'analyse d'une adaptation, nous ne pouvons pas ignorer l'œuvre originale. C'est pourquoi les études sur l'adaptation sont si souvent des

études comparatives. Cependant, la double nature d'une adaptation ne signifie pas que la fidélité au texte adapté soit le critère de jugement ou le centre de l'analyse, tandis que la critique sur la fidélité était longtemps au centre des études sur les adaptations. (Hutcheon 2006 : 6-7.) De nos jours, on peut étudier une adaptation en tant qu'ouvrage indépendant, sans la relier à son prédécesseur. Étant donné que chaque adaptation, portant une vision de son réalisateur, est unique et ne peut jamais totalement respecter le texte source, chaque version unique représente son époque et le point de vue de son réalisateur.

Comme l'explique Linda Hutcheon (2006 : 7), dans le dictionnaire le verbe *adapter* (ang. to adapt) veut dire *ajuster* (ang. to adjust), *modifier* (ang. to alter), *faire convenir* (ang. to make suitable). Elle (*id.* : 7-8) introduit trois perspectives : premièrement, l'acte d'adapter peut inclure une transposition ou un transcodage, par exemple, un changement de support, de genre, ou de contexte. Hutcheon compare l'adaptation à la traduction, et dans ce contexte, on peut parler de remédiations, c'est-à-dire de traductions sous la forme de transpositions intersémiotiques d'un système de signes à un autre. C'est la traduction dans un sens très spécifique : un enregistrement dans un nouvel ensemble de conventions ainsi que de signes. Deuxièmement, Hutcheon voit l'adaptation comme un processus de création, où il s'agit de (re)créer et de (ré)interpréter. Comme exemple elle présente Priscilla Galloway, un adaptateur de récits mythiques et historiques pour enfants et jeunes adultes, qui a déclaré qu'elle voulait préserver des histoires qui valent la peine d'être connues, mais qu'elle ne s'adresserait pas nécessairement à un nouveau public sans réanimation créative. Par conséquent, il est essentiel d'adapter le narratif à la culture environnante pour rendre le sens et le message plus accessibles. L'intertextualité est la troisième perspective à partir de laquelle Hutcheon inspecte l'adaptation. Selon elle, nous expérimentons des adaptations par rapport à d'autres textes existants. Elles sont liées à notre mémoire et reflètent ensuite ce que nous avons entendu, vu ou lu auparavant. Pour conclure, Hutcheon (*id.* : 9, traduction par AT) constate qu'« une adaptation est une dérivation qui n'est pas dérivée – un ouvrage qui est deuxième sans être secondaire ».

Gérard Genette (1982 : 16), propose qu'en fait toutes les œuvres littéraires en évoquent d'autres, et par conséquent, elles sont toutes un peu hypertextuelles. José Ángel García Landa (Pier et García Landa 2008 : 433) approfondit cette idée. Selon lui, il n'y a pas de créations *ex nihilo* et aucun récit n'est complètement inventé – un récit est recréé, transformé, raconté, mais d'un point de vue différent. En ce sens, l'adaptation ne

diffère d'aucun autre ouvrage. Landa trouve qu'un tel point de vue alternatif existe déjà dans les récits précédents sous un autre titre. Si un récit est une transformation d'un récit précédent, la narrativité implique, dans une mesure plus ou moins grande, la répétition – un récit répète toujours ce qui est dit afin d'en extraire le sens, ou de donner un sens différent, de changer le récit. Un autre narrateur peut également avoir une influence importante sur le récit : même si les événements restent les mêmes, une nouvelle signification ou une nouvelle perspective peut bien s'en dégager. Landa souligne que les effets doublés, tels que le discours représenté, ajoutent une densité sémiotique et augmentent la narrativité. La valeur interactionnelle de la narration s'ajoute à sa narrativisation des événements qui est à son tour ré-élaboré pour la renarration actuelle. Le fait de réciter un récit produit, selon lui, une intensification du sens. (*id.* : 419-420.)

Pour Landa (Pier et García Landa 2008 : 422), le récit est une représentation séquentielle et rétrospective de l'expérience sous la forme d'une série d'événements interprétée. Il précise que ces interprétations peuvent être implicites dans ces événements pour le narrateur lui-même. Ce qu'un récit trouve « narrativisable » peut très bien résulter d'une réflexion sur ce qu'un récit précédent a jugé utile de raconter, ou sur les limites perceptuelles, émotionnelles, idéologiques ou intellectuelles d'un narrateur précédent. De ce point de vue, il est indispensable d'inspecter l'influence de l'auteur sur l'hypo- et l'hypertexte, mais aussi l'époque et les idéologies environnantes.

Il y a toujours une raison pour laquelle la personne qui adapte choisit une histoire particulière pour la transcoder dans un support ou un genre particulier. Comme indiqué précédemment, son objectif pourrait bien être de remplacer économiquement et artistiquement les ouvrages antérieurs. Peut-être veut-il aussi contester les valeurs esthétiques ou politiques du texte adapté. C'est l'une des raisons pour lesquelles la rhétorique de la « fidélité » n'est pas suffisante pour discuter le processus d'adaptation. Quel que soit le motif, du point de vue de la personne qui adapte, l'adaptation est un acte d'appropriation ou de récupération, et c'est toujours un double processus d'interprétation, puis de création. Les mauvaises adaptations ne dépendent pas de la fidélité à un texte précédent, mais d'un manque de créativité et de talent pour le personnaliser et donc le rendre original. (Hutcheon 2006 : 20.)

Ainsi, dans ce mémoire, nous ne valoriserons pas l'adaptation par rapport à sa « fidélité » à son hypotexte, mais nous étudierons deux œuvres indépendantes qui

partagent la même histoire, et les comparerons comme égales pour voir comment les choix de narration diffèrent – s'ils diffèrent vraiment. Nous n'essaierons alors pas de répondre à la question de fidélité, ni d'évaluer si l'adaptation est réussite.

2.2.2 Transfert et adaptation propre

Dans l'adaptation intermédiaire, il faut rendre compte des défis causées par le changement de support. Brian McFarlane (1996 : 23-24) fait la distinction entre *adaptation propre* et *transfert*. Le transfert est l'opération par laquelle les éléments d'un support peuvent être réutilisés sans problème dans un autre. L'« adaptation propre » nécessite de trouver différentes interprétations de l'œuvre pouvant être équivalentes dans la nouvelle formule.

Pour résoudre ce problème, McFarlane (1996 : 13) examine comment un texte est composé de fonctions narratives. Il en existe deux types : distributionnel et intégratif, également connu sous le nom de *fonctions propre* et *d'indices*. Les premiers sont des actions et des événements et sont horizontaux au sens du temps narratif. Ces derniers sont la densité de description et le discours, qui sont verticaux. La différence est entre faire et être. Les indices sont clairement plus importants en termes d'adaptation pour le film, car ils impliquent une présentation visuelle, qui représente tout le contenu du film. Cependant, les fonctions propres sont opérationnelles. En effet, celles-ci sont utilisées pour désigner des événements narratifs, mais ceux-ci pourraient également être intégrés dans une perspective de la systématisation du monde du récit. (*ibid.*)

Les fonctions propres sont divisées en deux catégories : cardinales et catalyseurs. Les fonctions cardinales sont les parties « risquées » du récit, où l'issue de l'événement pourrait être potentiellement différente. C'est ici qu'il est possible de prendre des décisions discrètes dans le rendu interactif de l'histoire. (McFarlane 1996 : 13.) Les catalyseurs sont des détails supplémentaires qui soutiennent une réalité et peuvent être utilisés pour contextualiser les fonctions cardinales. Les indices peuvent être divisés en *indices propres* et en *informateurs*. Les indices propres sont les dimensions atmosphériques d'un récit, les personnages et les ambiances. Les informateurs sont les « faits » sur le monde de l'histoire : noms et lieux, âges et professions, etc. (*id.* : 14.)

McFarlane (1996 : 20) fait une distinction entre récit et énonciation, ce qui correspond approximativement à l'histoire et au discours, pour reprendre les termes de Seymour Benjamin Chatman présentés dans son ouvrage *Story and discourse: narrative*

structure in fiction and film. C'est le récit qui peut être transféré dans le film, alors que c'est l'énonciation qui doit être adaptée. Le récit et l'énonciation se distinguent par les définitions suivantes :

1. Récit : les éléments du roman original qui sont transférables parce qu'ils ne sont pas liés à l'un ou à l'autre système sémiotique
2. Énonciation : les éléments qui englobent des processus d'adaptation complexes, car leurs effets sont étroitement liés au système sémiotique dans lequel ils se manifestent

Dans une adaptation du roman au film, le travail de transfert se concentre sur la communication des fonctions de l'original. Le niveau de « fidélité » pourrait être considéré comme la mesure dans laquelle les fonctions cardinales ont été transférées. (McFarlane 1996 : 24.) D'après McFarlane (*id.* : 24-25), les autres éléments transférables sont les fonctions de personnages et les modèles mythiques/psychologiques, étant donné qu'ils ne sont pas liés à un mode d'expression particulier. Comme nous l'avons dit, les éléments liés à l'énonciation sont difficiles à transférer, et donc, ils demandent une adaptation propre. Le chapitre suivant traite donc des qualités spécifiques du cinéma et de la littérature entraînant nécessairement une adaptation spécifique.

2.2.3 Qualités spécifiques des deux supports

Jusque là, nous avons pu noter que plusieurs détails sont liés à la narration. Étant donné que notre étude traite l'adaptation intermédiaire, il faut faire un aperçu des qualités spécifiques de la littérature et du cinéma, pour être plus précis, du livre d'images et du film animation, quant à la narration. Ce chapitre présente principalement les particularités de la réalisation cinématographique. Comme dans la littérature, la narration est principalement linguistique et, comme nous l'avons déjà précisé, cette étude ne va pas prendre position sur cette matière linguistique. Au lieu de cela, nous nous concentrerons sur le point de vue narratologique et présenterons les qualités spécifiques des deux ouvrages lors de leur comparaison.

La différence la plus évidente entre le film et la littérature est probablement le fait qu'ils utilisent des systèmes de signes complètement différents : le roman s'appuie sur un système de signes entièrement verbal ; le film sur des signifiants visuels, auditifs et verbaux. Même les signes verbaux qui se chevauchent apparemment (les mots sur la

page du roman, les mots écrits ou imprimés utilisés dans le film, par exemple, des lettres, des panneaux de signalisation, des titres de journaux), bien qu'ils puissent donner la même information, fonctionnent différemment dans chaque cas. Dans les exemples cités, la lettre, les panneaux de rue et le titre d'un journal ressemblent chacun à leurs vrais référents d'une manière qui dépasse habituellement les capacités du roman en matière de représentation iconique. Cette semi-exception à la règle de différence entre les deux systèmes met en évidence une distinction majeure entre eux : le *signe verbal*, avec sa faible iconicité et sa haute fonction symbolique, fonctionne de manière conceptuelle, alors que le *signe cinématique*, avec sa haute iconicité et sa fonction symbolique incertaine, travaille directement, sur les sens, perceptuellement. Dans l'étude de l'adaptation, on peut se demander dans quelle mesure le cinéaste a retenu les suggestions visuelles du roman dans sa représentation des principaux signes verbaux et comment la représentation visuelle affecte la lecture du film. (McFarlane 1996 : 26-27.)

Selon McFarlane (1996 : 28), le film ne possède pas de vocabulaire. Il ajoute que le film manque également d'une syntaxe de structuration, au lieu de laquelle il a des conventions relatives au fonctionnement de ses codes. Ces codes nous permettent de « lire » des récits cinématographiques, et nous apprenons à leur attribuer un sens. Cependant, il n'y a pas aucune garantie, que les codes soient toujours utilisés de la même manière. Par exemple, rien ne correspond à l'utilisation relativement fixe de l'arrêt complet et de la virgule comme signe de ponctuation désignant respectivement les pauses les plus longues et les plus courtes, ni aux règles qui signifient le temps dans l'œuvre écrite. De plus, en « lisant » un film, nous devons également comprendre d'autres codes extra cinématiques. Selon McFarlane (*id.* : 29), ceux-ci incluent :

1. *les codes de langue* : impliquant une réponse à des accents particuliers ou à des tonalités de voix et ce que cela pourrait signifier socialement ;
2. *les codes visuels* : la réponse à ceux-ci va au-delà du simple « voir » pour inclure l'interprétation et la sélection ;
3. *les codes sonores non linguistiques* : comprenant à la fois des codes musicaux et d'autres codes sonores ;
4. *les codes culturels* : contenant toute cette information qui a trait à la façon dont les gens vivent ou ont vécu à des moments et à des endroits particuliers.

Dans un sens, les codes cinématiques peuvent être vus comme intégrant les quatre précédents d'une manière qui n'existe dans aucune autre forme artistique.

Lorsqu'on assiste à un film, nous partageons avec le réalisateur une hypothèse de base selon laquelle nous connaissons les codes : c'est-à-dire un code cinématographique général qui peut être décomposé en sous-codes, tels que ceux destinés au montage, ou ceux relatifs à des genres, et aux codes extra-cinématiques mentionnés ci-dessus. (McFarlane 1996 : 29.)

L'une des distinctions les plus faciles à observer en ce qui concerne les qualités spécifiques est le fait que le film présente et le livre raconte. Le film, comme les autres supports visuels, ne peut pas facilement adapter ce que les romans peuvent bien représenter : l'espace de l'esprit. Cette dimension pose des problèmes si la réalité psychique est montrée, puisqu'alors elle doit être manifestée dans le domaine matériel pour être perçue par le public. (McFarlane 1996 : 20.) Dans ce cas-là, le *Petit Prince* de Saint-Exupéry est quand même exceptionnel, car il contient des aquarelles de l'auteur. Il y a alors un aspect visuel dans les deux ouvrages analysés.

Une autre distinction entre les supports peut être relevée dans l'utilisation du son dans les films, faisant éventuellement écho à la distinction faite entre les sons diégétiques et non diégétiques dans la théorie du film. Dans les films, la musique et la parole peuvent faire partie du monde fictif (les personnages parlent [dialogue], chantent ou jouent des disques), mais il existe également des paroles et de la musique en dehors du niveau diégétique : voix off narration, musique interprétant l'action à l'écran et musique servant à divertir, de « décoration » ou, peut-être plus fondamentalement, à éviter la vacuité acoustique. (Pier et García Landa 2008 : 362.)

Pour identifier la source de la voix ou des sons, le cinéma emploie sa propre nomenclature, « **in** », « **off** », « **over** », etc. Les théoriciens ne sont pas tout à fait en accord de la façon dont définir les sons, mais nous appuyons sur les définitions de Jean-Marc Limoges (2003 : 6-7). La voix-off est, pour Limoges, la voix qui arrive directement à nos oreilles sans passer par la bouche d'un personnage de la diégèse, la voix non visible et non situable dans la diégèse. La voix d'un narrateur extradiégétique serait un exemple de la voix-off. En revanche, la voix de la diégèse est « in ». C'est-à-dire, la narration externe se compose de ces voix intradiégétiques rattachées à des personnages remuant les lèvres et pouvant être ainsi entendues par les autres personnages. Il nous reste encore la voix « over ». De la définir pose le plus de divergences, car certains la trouve plus ou moins proche de la voix-off. Pour Limoges, la narration interne (ou subjective) se passe

en voix-over. Il s'agit là des voix intradiégétiques rattachées à des personnages ne remuant pas les lèvres et ne pouvant pas être entendues par les autres personnages. (*ibid.*)

Dans la théorie du film, la représentation du monde fictif (action, personnages, espace) peut être décrite comme un « discours » d'images (plans) et de bandes sonores, avec angles, séquences de prises de vues (et réarrangements), éclairage, musique, etc., infléchissant la représentation mimétique dans la direction du point de vue, des mécanismes de sélection et des attitudes évaluatives. Autrement dit, ce que nous voyons dans le film est une mosaïque complexe de choix techniques, un discours filmique qui ressemble au discours narratif des romans avec ses anachronies, ses focalisations, ses commentaires narratifs (par exemple, voix off), etc. Les critiques ont même inventé un « narrateur cinématographique » pour rendre compte de la signification générale de la juxtaposition, des angles de caméra, du son, de la lumière et des effets de couleur. (Pier et García Landa 2008 : 359.) Par conséquent, faire un film nécessite des centaines de spécialistes dans divers domaines, tandis que le livre est plutôt la création d'une seule personne.

Encore une fois, nous remarquons le fait que lorsque la littérature utilise des mots, le film doit utiliser d'autres moyens pour les exprimer. Le milieu et l'ambiance sont des éléments importants pour raconter une histoire. Dans le cinéma, la **mise en scène** et le **minutage** (timing) créent l'ambiance souhaitée. La mise en scène doit composer des éléments du cadre pour contrôler l'expérience des spectateurs. Ainsi, le fait de placer les personnages dans des positions particulières, de les éclairer de certaines manières et de positionner la caméra de manière en fonction accentue l'apparence du sujet dans son environnement, contribuant ainsi à la compréhension et au plaisir du public. L'importance du minutage se traduit par le nombre de trames désignées pour qu'une action se produise, contrôlant non seulement la vitesse de l'action, mais également introduisant, établissant et réaffirmant des conditions plus larges, telles que l'état émotionnel des personnages et leur relation à l'intrigue ou d'autres personnages. (Selby 2013 : 11-12.)

Le Petit prince de Mark Osborne est un film d'**animation**. Le cinéma d'animation est né quand, en 1908, Émile Cohl a utilisé pour le cinéma le principe du Praxinoscope d'Émile Reynaud (Journot 2006 : 19). Le terme *animation* est dérivé du verbe latin *animare*, qui signifie « donner vie à ». L'animation cherche donc à créer l'illusion du mouvement des objets inanimés. En bref, cette illusion se réalise en deux

étapes : d'abord, les images sont capturées individuellement dans un ordre prédéterminé à l'aide d'une lentille photographique ou d'un scanner. Ensuite, lorsque les images enregistrées sont lues dans un ordre chronologique, elles créent une séquence qui semble faire bouger les images à l'écran. (Selby 2013 : 9.)

L'animation couvre plusieurs techniques qui évoluent tout le temps. Le film analysé dans ce travail est un exemple sur les *effets spéciaux numériques* (ang. computer-generated imagery / CGI), une des techniques les plus modernes du cinéma d'animation. Ils ont vu le jour dans les années 1980 quand Georges Lucas s'est servi des effets spéciaux numériques dans son film Star Wars pour la première fois. Le terme désigne les effets spéciaux cinématographiques réalisés par des programmes informatiques d'animation et d'images de synthèse (par exemple, des représentations 3D de personnages virtuels)¹³. Cette technique rend possible de numérisation d'un film, manipulation de la pellicule (créer des effets spéciaux), ou alors la production d'images mathématiquement construites par l'ordinateur, sans passer par des objets réels (les images de synthèse) (Journot 2006 : 87).

¹³ <https://effetsspeciaux.wordpress.com/category/presentation/> (vu le 27.4.2017).

3. Étude comparative des choix narratifs

Dans cette partie du travail, nous examinerons de plus près les choix narratifs que Saint-Exupéry et Osborne ont faits, et quelles impressions ils cherchent à éveiller chez leur lecteur / spectateur. Selon Phillips et Huntley (2001 : 154), une certaine structure logique dramatique peut être détectée à partir de l'histoire terminée. Et cette structure s'exprime d'une certaine manière. Phillips et Huntley (*ibid.*) l'appelle la forme de l'histoire (*storyform*). La manière dont elle est communiquée s'appelle la narration (*storytelling*). Comment ces deux diffèrent-elles vraiment ? Phillips et Huntley (*ibid.*) compare *Roméo et Juliette* à *West Side Story*. Le réglage initial (dramatics) est le même dans les deux histoires, mais l'expression fait la différence. La narration, quant à elle, est responsable du contexte dans lequel le message a été donné, de la mise en page du réglage initial, et du matériel non-structurel qui y a été ajouté (par exemple, personnages ou thèmes).

Premièrement, nous aborderons les œuvres à travers leurs fonctions narratives. Là, nous prendrons en compte les perspectives visuelle et auditive séparément. Ensuite, nous examinerons les thèmes abordés dans les ouvrages. D'une part, nous nous intéresserons particulièrement aux thèmes choisis pour l'adaptation à partir de l'œuvre originale et, d'autre part, si l'animation d'Osborne traite de thèmes non présents dans le livre original. Après les thèmes, nous nous familiariserons avec les personnages et leurs rôles narratifs. Enfin, nous ferons des observations sur l'effet du genre filmique et romanesque sur la narration.

3.1 Fonctions narratives : livre et film

L'âme de toute fonction [narrative], c'est, si l'on peut dire, son germe, ce qui lui permet d'ensemencer le récit d'un élément qui mûrira plus tard, sur le même niveau [narratif], ou ailleurs, sur un autre niveau.

D'après Roland Barthes (1966 : 7), tout porte une signification. Il continue (*ibid.*) :

Il n'en reste pas moins qu'un récit n'est jamais fait que de fonctions : tout à des degrés divers, y signifie. Ceci n'est pas une question d'art (de la part du narrateur), c'est une question de structure : dans l'ordre du discours, ce qui est noté est, par définition, notable : quand bien même un détail paraîtrait irréductiblement insignifiant, rebelle à toute fonction, il n'en aurait pas moins pour finir le sens même de l'absurde ou de l'inutile : tout a un sens ou rien n'en a.

En ayant ces mots en tête, nous essaierons de prendre en compte tout ce qui est possible à grande échelle, en gardant à l'esprit l'idée que tout peut avoir un sens.

3.1.1 Récit et transfert

Dans ce chapitre, nous étudierons la structure narrative des deux œuvres à partir des exemples de Brian McFarlane (1996). Nous commencerons par fouiller la structure narrative du livre, puis celle du film.

3.1.1.1 Modèles structurels – le livre

L'histoire originale est construite de trois niveaux. Le premier niveau est constitué du récit-cadre dans lequel l'aviateur raconte son histoire directement au lecteur. L'histoire qu'il raconte forme le deuxième niveau. Il existe également un troisième niveau dans lequel se sont déroulés les événements que le petit prince a vécus avant de rencontrer l'aviateur, car il s'agit d'une histoire que l'aviateur entend du petit prince et qu'il raconte ensuite au lecteur.

Le premier niveau, dans lequel le pilote s'adresse directement au lecteur, apparaît au début et à la fin du livre. Le deuxième et le troisième niveau alternent entre les deux. La plupart du temps, le récit se passe au deuxième niveau, qui est la réalité au Sahara. Le troisième niveau est le plus présent au centre du livre lorsque le petit prince parle de lui-même et de sa vie.

Ainsi, l'histoire commence lorsque l'aviateur raconte au lecteur comment il dessinait dans son enfance. Les grandes personnes ne comprenaient pas du tout ses croquis. Il raconte aussi qu'à ce jour, il n'a pas rencontré une personne à qui il pourrait « parler véritablement » – jusqu'au jour où le moteur de l'avion est tombé en panne au milieu du désert du Sahara. Le premier jour là, l'aviateur se réveille en entendant la voix d'un enfant. L'enfant est le petit prince qui demande à l'aviateur de lui dessiner un mouton. Après plusieurs tentatives infructueuses, l'aviateur dessine finalement une « boîte à l'intérieur de laquelle se trouve le mouton ». Le petit prince est content du dessin.

Ils apprennent à mieux se connaître et le petit prince raconte à l'aviateur sa propre vie et son voyage sur Terre. Il parle de l'entretien de son astéroïde, du ramonage des volcans, l'entretien des baobabs, et de son amie, la rose, devenue si exigeante que le petit prince est parti. À l'aide d'oiseaux sauvages, le petit prince a voyagé d'une planète à l'autre, et dans chacune d'elles, il a rencontré une grande personne : la première planète

était habitée par le roi, la seconde par un vaniteux, la troisième par un buveur, la quatrième par un businessman, la cinquième planète par un allumeur de réverbères et la sixième par un géographe qui avait su expliquer le fonctionnement de la Terre au petit prince.

Le petit prince a donc poursuivi son voyage vers la Terre où il a d'abord rencontré un serpent. Le petit prince a interrogé le serpent, qui répond toujours avec des énigmes, sur les gens. Finalement, le serpent a annoncé qu'il pourrait permettre au petit prince de rentrer chez lui s'il le souhaitait. Le petit prince a continué son voyage dans le désert. Ensuite, il a rencontré une fleur, puis une montagne, auxquelles il a également demandé où étaient les gens. Plus tard, il s'est retrouvé dans un jardin de roses où il a réalisé que sa rose n'était pas unique, comme elle l'avait prétendu pour le petit prince. Le petit prince s'est mis à pleurer, puis un renard est apparu. Le petit prince a demandé au renard de jouer avec lui, mais le renard a dit qu'il devrait d'abord être apprivoisé. Le renard et le petit prince « s'apprivoisaient » l'un l'autre. Le renard a fait comprendre au petit prince que sa rose avait besoin de lui. Le petit prince a donc poursuivi son voyage à la rencontre d'un aiguilleur, puis d'un marchand.

Finalement, l'aviateur interrompt l'histoire du petit prince pour aller chercher de l'eau. Ils trouvent un puits au milieu du Sahara. L'aviateur revient pour réparer son avion. Le petit prince parle avec un serpent. L'aviateur entend la conversation, mais ne voit pas à qui le petit prince parle. La nuit suivante, l'aviateur trouve le petit prince en train de rentrer chez lui. Le petit prince explique à l'aviateur qu'il ne peut pas emporter son corps avec lui car le voyage est trop long. Bientôt, son corps sans vie tombe au sol.

Dans le dernier chapitre du livre, l'aviateur déclare que ces événements s'étaient déroulés il y a six ans et qu'il ne les avait jamais racontés à personne auparavant. Il demande au lecteur de regarder le ciel et de se demander : « Le mouton oui ou non a-t-il mangé la fleur ? » Le livre se termine par l'aviateur demandant à quiconque aurait rencontré le petit prince au Sahara de lui écrire immédiatement.

3.1.1.2 Modèles structurels – le film

A l'instar de l'œuvre originale, son adaptation est basée sur des niveaux. En effet, le film comporte deux niveaux : la réalité de la petite fille, c'est à dire le présent, et deuxièmement la réalité du petit prince et de l'aviateur au désert, que lit la petite fille à partir des dessins et des écrits de l'aviateur (ces pages, vues dans le film, proviennent

directement du livre de Saint-Exupéry). Le premier de ces niveaux est le récit-cadre du film.

Le premier événement du film est l'examen d'entrée à la prestigieuse Académie Werth¹⁴, dans laquelle la petite fille n'est pas acceptée. Ainsi, la petite fille et sa mère commencent à se préparer pour que la petite fille puisse commencer à l'Académie en automne. La vie de la petite fille est construite autour de cette préparation et sa mère lui a préparé un emploi du temps à suivre minute par minute. Elles déménagent dans un quartier proche de l'école, près d'un vieil aviateur.

Ensuite, le spectateur rencontre l'aviateur quand l'hélice de son avion traverse le mur de ses voisins. Il répare cet accident en donnant à la petite fille un grand vase en verre rempli de pièces de monnaie et, elle le découvrira plus tard, des figurines du petit prince. Pour la première fois, le petit prince est présenté au spectateur lorsque l'aviateur lance un avion en papier par la fenêtre de la petite fille. Sur le papier est écrite et dessinée la première page du livre du Petit prince. La petite fille jette le papier à la poubelle. Cependant, elle reste intéressée à la fois par l'aviateur et le petit prince. En défiant le calendrier soigneusement planifié par sa mère, elle rend visite à l'aviateur. L'aviateur apprend la petite fille à jouer et celle-ci trouve un renard en peluche pendant la visite. Petit à petit, la petite fille et l'aviateur s'apprivoisent. Mais quand la mère de la petite fille apprend qu'au lieu d'étudier, la fille passe ses journées à jouer avec l'aviateur, elle interdit à sa fille de le revoir.

Desobéissante, la petite fille va voir l'aviateur encore, pour découvrir qu'il est en train de partir. La petite fille voudrait l'accompagner, mais il ne la laisse pas. Elle se fâche contre l'aviateur. Cependant, un peu plus tard, lorsqu'elle voit l'aviateur être transporté à l'hôpital en ambulance, elle prend le vélo d'un autre enfant et se lance à la poursuite de l'ambulance aussi vite que possible. Elle découvre que le petit prince pourrait peut-être aider l'aviateur. Alors, elle va le chercher dans l'avion cassé de l'aviateur. Quand elle quitte secrètement sa maison, elle tombe de la fenêtre de sa chambre et perd conscience pour un moment. Quand elle se réveille, son renard a commencé à vivre. Cela signifie-t-il que le voyage se déroule réellement dans l'imaginaire de la petite fille ?

¹⁴ Académie Werth se réfère à Léon Werth, un bon ami de Saint-Exupéry à qui le livre est dédié.

La petite fille se retrouve sur une planète d'adultes, où l'enfance est un crime. Elle rencontre les mêmes adultes sur la planète que le petit prince lors de son voyage. (Contrairement au livre, le buveur, l'allumeur et le géographe ont été omis.) La petite fille utilise des informations qu'elle a apprises de l'histoire du petit prince pour dépasser ces adultes et trouver le petit prince. Le premier de ces adultes est le vaniteux qui patrouille dans les rues en tant qu'officier de police et tente d'arrêter la petite fille. Le prochain est le roi travaillant comme un liftier. Après le roi, la petite fille trouve finalement le petit prince adulte ou, dans ce cas, Monsieur Prince, qui a oublié son enfance, travaillant comme ramoneur.

M. Prince tente d'aider la fille à « se soigner » de son enfance et l'emmène dans une usine où les choses inutiles sont transformées en choses essentielles, telles que les enfants transformés en adultes. L'usine emploie un homme maigre vêtu de noir qui n'est pas l'un des adultes de l'œuvre originale, mais qui pourrait être la forme humaine du serpent ? M. Prince voit les dessins de l'aviateur empruntés par la petite fille, se souvient de son enfance et comprend qu'il s'est trompé. Il sauve la petite fille à la dernière minute. Ensemble, ils doivent encore faire face à l'ennemi du film, le businessman. Ils réussissent et rentrent chez eux pour constater que la planète d'origine du petit prince est envahie par les baobabs. Là, ils trouvent la rose morte, qu'ils voient ensuite dans le lever du soleil. Le petit prince redevient enfant à nouveau. La jeune fille comprend ce que signifie « voir par son cœur ».

Quand la petite fille rentre à la maison, elle va voir le pilote à l'hôpital avec sa mère. Elle a compilé les dessins du pilote sous forme de livre et ils le lisent ensemble. Le film se termine par une scène où la petite fille et sa mère observent les étoiles à travers un télescope sur le toit de leur maison et entendent les rires du petit prince et de l'aviateur dans le ciel. Entre les génériques, il reste encore des scènes courtes montrant que la petite fille enseigne aux autres élèves « l'anatomie » du dessin du chapeau. À l'école, l'enseignant est le même homme maigre vêtu du noir qui a travaillé à l'usine sur la planète d'adultes.

3.1.1.3 Transfert de fonctions narratives

Comme point de départ pour examiner à quel point les cinéastes ont cherché à reproduire le roman original en termes cinématographiques, il est révélateur de constater à quel point

ils ont choisi de transférer les fonctions narratives indépendantes du langage. Ce sont les principales fonctions cardinales, celles qui constituent les véritables charnières du récit :

a) *le livre* : Voici les fonctions cardinales essentielles dans l'ouvrage original qui déterminent le mouvement général du récit :

1. Le moteur de l'avion s'est cassé (*)
2. L'aviateur tombe en plein de Sahara
3. Il rencontre le petit prince qui lui demande de lui dessiner un mouton
4. La rose apparaît et le petit prince commence à la soigner
5. Le petit prince devient frustré par sa rose exigeante
6. Il quitte sa planète
7. En chemin, il rend visite à la planète du roi
8. Il rend visite chez un vaniteux
9. ... et un buveur
10. ... et un businessman
11. ... et un allumeur
12. ... et un géographe, qui le guide sur la terre
13. Le petit prince se rend sur Terre (**)
14. Il rencontre le serpent
15. Il finit dans un jardin de roses
16. Ensuite, il rencontre le renard et ils s'approprient
17. L'aviateur et le petit prince vont chercher un puits
18. Le petit prince discute avec le serpent de son départ ; l'aviateur l'entend
19. Le petit prince laisse le serpent le mordre
20. Il part/meurt.

Dans cette liste, les fonctions cardinales 4-16 sont de niveau 3, et le reste de niveau 2. Il est à noter que le premier niveau de l'histoire, le niveau où l'aviateur s'adresse directement au lecteur, ne contient aucune fonction cardinale. C'est peut-être parce que le premier niveau de l'histoire est destiné à renforcer la sympathie du lecteur et à créer une illusion réaliste de l'histoire plutôt que de la faire avancer. En premier lieu, il était exceptionnellement difficile de trouver et de désigner les fonctions cardinales, car l'histoire est philosophique ; elle repose sur d'autres éléments, tels que les relations entre les personnages, pour raconter l'histoire et donner un sens aux choses plutôt que de faire avancer l'action. De toute façon, on peut dire que toutes ces fonctions cardinales listées ci-dessus conduisent à un développement ultérieur de l'histoire, soit à une autre action (par exemple *), soit à une situation modifiée (par exemple **), et fonctionnent de manière *séquentielle* et *conséquent*.

a) *Film* : Les fonctions cardinales de la narration du film peuvent être listées ainsi :

1. Examens d'entrée à l'Académie Werth
2. La petite fille échoue aux examens.
3. Elle commence à se préparer pour réussir.
4. Avec sa mère, elle s'installe dans un quartier proche de l'académie ; l'aviateur habite à côté.
5. La propulsion de l'avion passe à travers la clôture et le mur.
6. L'aviateur rembourse les dégâts avec une grosse boîte de monnaie.
7. Il jette une page du *Petit prince* sous la forme d'un avion en papier par la fenêtre de la petite fille.
8. La petite fille jette la page à la poubelle.
9. Elle compte les pièces de monnaie que l'aviateur lui a données et trouve des figurines du petit prince parmi les pièces.
10. Elle récupère la page dans la corbeille et la lit.
11. L'aviateur s'écrase au Sahara en avion.
12. Il rencontre le petit prince qui lui demande de lui dessiner un mouton.
13. La petite fille rend visite à l'aviateur.
14. Elle y trouve un jouet renard.
15. L'aviateur lui parle du petit prince (les baobabs, la rose, le lever et le coucher du soleil).
16. L'apparence et le traitement de la rose.
17. La petite fille continue à lire *Le Petit prince* à la maison.
18. Le petit prince devient frustré par sa rose.
19. Il quitte sa planète.
20. Il visite la planète du roi
21. ... et du vaniteux
22. ... et du businessman.
23. La fille retourne chez l'aviateur pour jouer.
24. Le petit prince rencontre le serpent sur Terre.
25. La petite fille monte pour prendre un cerf-volant dans l'arbre et tombe. L'aviateur soigne ses blessures.
26. Le petit prince rencontre le renard et ils s'apprivoisent.
27. La petite fille et l'aviateur s'apprivoisent.
28. Le petit prince finit dans un jardin de roses.
29. L'aviateur et la petite fille partent en voiture.
30. La police empêche l'aviateur de conduire sans permis.
31. La mère apprend que la petite fille n'a pas étudié mais joué chez le voisin.
32. Elle interdit à la fille et à l'aviateur de se revoir.
33. L'aviateur et le petit prince vont chercher un puits.
34. L'aviateur est en train de partir, la petite fille tente de le convaincre de l'emmener avec lui
35. Le petit prince laisse le serpent le mordre.
36. Le petit prince part/meurt.
37. La petite fille se fâche avec l'aviateur.

38. L'aviateur tombe malade et est conduit à l'hôpital en ambulance.
39. En secret, la petite fille part chercher le petit prince dans l'avion de l'aviateur.
40. Elle finit sur une planète d'adultes.
41. Elle y fait face au vaniteux et au roi.
42. Elle profite des informations tirées de l'histoire du petit prince pour les contourner.
43. Elle trouve le petit prince adulte.
44. Monsieur Prince ne se souvient pas de son enfance et ne veut donc pas partir avec la fille.
45. La petite fille et Monsieur Prince vont dans une usine où les enfants sont transformés en adultes.
46. Monsieur Prince voit les dessins et se souvient enfin.
47. Il sauve la petite fille.
48. Ils rencontrent le businessman.
49. Ils trouvent la rose morte sur l'astéroïde B612.
50. Ils voient la rose au lever du soleil et la petite fille comprend ce que signifie « voir par son cœur ».
51. Le petit prince redevient un enfant.
52. La fille et sa mère regardent les étoiles avec un télescope et entendent le petit prince et l'aviateur rire.

Dans ce cas-là, comparer les ouvrages à l'égard de leurs fonctions cardinales n'est pas forcément très utile, car l'histoire du film est construite en dehors de l'histoire originale. Au lieu de cela, étant donné que le deuxième niveau du film est censé refléter l'histoire du livre, il est plus utile d'examiner la relation des fonctions cardinales au niveau 2 du film et dans tout le livre. Nous pouvons voir que certaines des fonctions cardinales originales ont été supprimées du film : la rencontre du petit prince avec certaines grandes personnes (le buveur, l'allumeur de réverbères, le géographe) et son arrivée sur Terre. On ne peut que deviner les raisons pour lesquelles Mark Osborne a choisi d'utiliser cette solution. Cependant, dans une certaine mesure, les fonctions cardinales qui ont été supprimées n'ont pas été suffisamment significatives en tant que pierre angulaire de l'histoire qu'il veut raconter.

Nous avons remarqué que les éléments du récit-cadre du film ont un lien clair avec le déroulement du récit dans le deuxième niveau, et vice versa. Des similitudes entre ces niveaux peuvent être observées dès le début. On peut interpréter par exemple que lorsque la petite fille lit pour la première fois la première rencontre entre le petit prince et l'aviateur, puis rend visite à l'aviateur, la situation est la même, à la différence que la petite fille représente une grande personne qui a oublié son enfance, et l'aviateur représente un enfant proposant des activités amusantes. Un lien similaire peut également être observé lorsque le film montre mutuellement les scènes dont une montre le petit

prince et le renard en train de s'apprivoiser et une autre montre l'amitié de l'aviateur et de la petite fille s'approfondir.

Dans le film, la plupart des fonctions cardinales (1-10, 13-15, 17, 23, 25, 27, 29-32, 34, 37-52) sont dans l'histoire du cadre, qui est la véritable histoire du film. Cependant, comme nous venons de le remarquer, beaucoup d'entre elles sont plus ou moins liées à l'histoire originale, bien que les personnages actifs puissent changer. Ainsi, à propos des fonctions cardinales, on peut dire que Mark Osborne a voulu préserver la structure de l'œuvre originale de Saint-Exupéry dans son film, en l'adaptant cependant pour la rendre accessible au monde moderne.

3.1.2 Énonciation et adaptation

Dans ce chapitre, nous consulterons toujours Brian McFarlane pour déterminer quels types de modes narratifs peuvent être trouvés dans les pièces étudiées. L'ouvrage *Novel to Film* de McFarlane, inclut également une analyse de la narration. Cependant, dans notre étude, elle a son propre chapitre (3.1.2.3), car elle constitue une partie importante de notre mémoire. Ce chapitre traite donc de la manière dont les idées sont énoncées, puis adaptées.

3.1.2.1 Mode narratif – le livre

Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, quand *Le Petit prince* a été écrit, les générations d'après guerre se sont libérées des formules antérieures patriotiques et révolutionnaires ; ainsi, l'existentialisme s'est illustré. L'existentialisme, triomphant en 1945, se base sur l'idée de l'absurdité du monde et de l'insignifiance humaine. « Cette ambiance, a-t-elle marqué *Le Petit Prince* ? » se demande Rouba Borgi. (2000 : 5.)

Il est clair que l'existentialisme, né à l'époque de l'écriture du *Petit prince*, est visible dans les sujets traités dans le livre : une réflexion philosophique du sens de la vie et de « regarder avec le cœur ». Cependant, le style est très simple : la langue est facile à comprendre, le vocabulaire est simple et les dialogues sont clairs. Le fait que les chapitres soient courts et que la narration soit principalement basée sur le dialogue en est un bon exemple. De plus, le livre contient des images qui aident en particulier les enfants à mieux comprendre le contenu. Saint-Exupéry a réussi à intégrer son message philosophique dans un ensemble facile à lire et à comprendre que même les enfants peuvent suivre.

Saint-Exupéry emploie la répétition pour souligner une idée particulière. Par exemple, au tout début du récit, il devient très clair que, au milieu du Sahara, le petit prince et l'aviateur sont très loin, car il est maintes fois répété qu'« ...à mille milles de tous les endroits habités... » (p. 13), « à mille milles de toute région habitée » (p. 14 deux fois), et encore « à mille milles de toute région habitée » (p.14). La phrase suivante répétée à plusieurs endroits reflète la persévérance du petit prince à obtenir une réponse satisfaisante à toutes les questions qu'il pose : « le petit prince qui jamais de sa vie n'avait renoncé à une question, une fois qu'il l'avait posée » (p. 30, 47-48, 58, etc.).

Le dialogue est essentiellement composé de nombre de questions posées par le petit prince aux personnages qu'il rencontre. Les questions les plus fréquentes sont : « Qui es-tu / êtes-vous ? » et « Qu'est-ce que signifie... ? » Le message de l'histoire est inclus dans les conversations entre les personnages lorsqu'ils racontent leur vie à travers le petit prince. À notre avis, le dialogue le plus significatif du livre est sans doute celui entre le petit prince et le renard juste avant leur séparation :

- Adieu, dit le renard. Voici mon secret. Il est très simple : on ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux.
- L'essentiel est invisible pour les yeux, répéta le petit prince, afin de se souvenir.
- C'est le temps que tu as perdu pour ta rose qui fait ta rose si importante.
- C'est le temps que j'ai perdu pour ma rose..., fit le petit prince, afin de se souvenir.
- Les hommes ont oublié cette vérité, dit le renard. Mais tu ne dois pas l'oublier. Tu deviens responsable pour toujours de ce que tu as apprivoisé. Tu es responsable de ta rose...
- Je suis responsable de ma rose... », répéta le petit prince, afin de se souvenir. (p. 74, 76)

L'importance de cette citation est soulignée par la figure de répétition mentionnée précédemment.

Selon Borgi (2000 : 7), Saint-Exupéry respectait les rares livres disponibles dans son enfance comme « le prêtre ou l'instituteur » qui lui avaient appris les secrets de l'univers. Pour cette raison, il ne voulait pas devenir un écrivain d'un style si complexe et sophistiqué que le contenu serait inaccessible au lecteur. Il a été dit de lui qu'« il ne

voulait rien écrire que sa vie ne garantisse ou qu'il n'ait eu l'occasion de vérifier » (Autrand et Quesnel 1986 : 14-15).

3.1.2.2 Mode narratif – le film

Il s'est passé beaucoup de temps entre la publication du livre et la production de la version cinématographique étudiée, ce qui peut influencer le rendu du texte original lors de sa transposition à l'écran. Il convient de se pencher sur quelles aspects M. Osborne a choisi de souligner dans son film, réalisé soixante-dix ans après la publication du livre saint-exupérien. Ce laps de temps explique les changements idéologiques, les modifications des structures de censure et les variations du climat esthétique.

L'œuvre originale est intemporelle, car elle ne contient pas de références intertextuelles de son époque, ni ne cherche à le refléter directement. L'histoire saint-exupérienne est indépendante du temps et du lieu, ce qui explique pourquoi elle a connu tant d'adaptations. Au lieu de cela, le film est une description de notre époque, ce qui est évident dans son apparence visuelle. L'apparence des personnages et les habitudes sociales, ainsi que la technologie utilisée dans l'animation, évoque beaucoup de notre époque. En ce sens, le film est plus vulnérable face au temps que la littérature, car le livre ne vieillit pas de la même façon.

Quand on considère comment le film fournit un équivalent à la prose discursive du roman, à son 'métalangage', McFarlane (1996 : 184) explique qu'il faut se tourner vers ces stratégies cinématographiques de mise en scène, montage et bande son. C'est essentiellement par leur que le film créera un monde fabuleux. Le film utilise une variété de techniques d'animations pour le faire. Mark Osborne révèle dans une interview du *Deadline Hollywood* que les scènes dans lesquelles la petite fille lit sur papier ont été en fait réalisées en papier sous forme d'animation image par image : « Tout ce que la lumière frappe est en réalité fabriqué de papier – les vêtements, le foulard, le visage. » Il continue : « Cela nous a permis non seulement de garder un lien fort avec le papier sur lequel la petite fille lit l'histoire, mais également le papier sur lequel nous l'avons tous lu. » (Pattern 2016, citations traduites par AT.) En annexes, les images 2, 3 et 6 sont des exemples d'animation en papier image par image. Le récit-cadre du film est créé à l'aide d'effets spéciaux numériques (CGI), dont les exemples sont les images 1 et 4.

Il y a quelques petites choses incorporées dans le film qui rappellent les origines du livre – l'écriture sur les pages du texte magique de l'aviateur et le livre scolaire

de la petite fille, par exemple, sont en français. Cette écriture diégétique est une invention du film. Osborne explique dans une interview du *Los Angeles Times*¹⁵ : « J'espérais que le public français dirait : 'Ah, c'est français', et le public américain dirait : 'Ah, c'est une écriture incompréhensible' ». Vers la fin du film, le troisième livre est présenté par les gros plans : *The Essential Guide to All That Is Essential*. Ce livre a une diversion biblique sur la planète des adultes. Comme ce guide, presque tous le reste de l'écriture diégétique est en anglais : par exemple le signe de « House for Sale », et les intertitres « The first / The last day of summer vacation ». Cependant, en même temps avec les intertitres, on entend, dans la langue dans laquelle nous avons choisi de regarder le film, la même information à la radio. Étant donné que la radio reste en dehors de l'image pour rester dans la diégèse, il s'agit du son « hors-champ » (Limoges 2013 : 5). À la fin du film, l'écriture diégétique revient en français avec le mot « Fin » juste avant le générique.

Contrairement aux films pour enfants typiques, le film d'animation osbornien est assez sombre. Le monde des grandes personnes – les maisons, les meubles, les vêtements, etc. – se voit principalement dans différentes nuances de gris. L'exception colorée du film est fournie par le vieil aviateur, qui représente le monde des enfants. Avec une telle utilisation des couleurs, Osborne a probablement voulu souligner les contradictions entre ces deux mondes, l'un dans lequel les gens essaient de passer leurs journées avec une précision efficace, et l'autre plein de plaisir et de jeux. En plus de l'apparence grise, les formes géométriques et symétriques reflètent le monde des adultes ; même les buissons dans les cours des maisons cubiques sont coupées en rectangles.

Après avoir examiné le film du point de vue visuel, nous passons maintenant à une perspective auditive. Hans Zimmer et Richard Harvey sont responsables de la bande sonore originale du film. Certaines chansons sont présentées par Camille. La musique de fond met en valeur l'ambiance ou l'attitude des personnages vis-à-vis de certaines choses. Il existe de nombreux bons exemples liés à l'aviateur : lorsque la petite fille et sa mère déménagent près de chez lui et jettent un premier regard sur sa maison minable, une musique mystérieuse à l'arrière-plan donne une indication de ce qu'elles pensent à propos de ce qu'elles voient ; la maison est certainement le foyer de quelqu'un de très étrange. Lorsque nous voyons l'aviateur pour la première fois, il est représenté du point de vue

¹⁵ <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-the-little-prince-mark-osborne-feature-20160726-snap-story.html#> (consulté le 2.5.2019)

d'un enfant par un tir à faible angle, ce qui lui donne un aspect dominant et le fait paraître très grand. Une musique d'ambiance tendue se joue en arrière-plan. L'angle de vue et le son off indiquent la peur de la petite fille envers cet invité étrange. Plus tard, quand elle entre pour la première fois dans la cour de l'aviateur, la musique devient très amusante. Cette musique ludique et joyeuse est désormais liée à la rencontre entre l'aviateur et la petite fille.

Le monde sonore du film comprend une partie essentielle de sons in, c'est-à-dire de sons visualisés. Cette animation répète souvent une alarme de montre-bracelet pour rappeler aux personnages une chose ou une autre : l'arrivée d'un camion de déménagement, l'heure de manger, de se lever, d'étudier, etc. Certains personnages ont un son spécifique qui leur est associé. Par exemple, le jouet renard, qui a probablement une petite cloche à l'intérieur, tinte toujours quand il bouge ou devient bougé. Il n'a pas de bouche par laquelle communiquer, alors le tintement le rend plus animé. La voix distinctive de la mère est le clip-clop furieux de ses talons hauts.

La répétition détectée dans le livre est également présente dans le film, même si elle y apparaît de manière très différente. Dans le film, la répétition n'est pas détectable dans le dialogue ou la narration, mais certains éléments visuels sont répétés à différentes étapes de l'histoire. Les étoiles sont clairement un élément important de l'histoire pour Osborne. L'aviateur les regarde souvent, apprend à la fille à les regarder au télescope et, à la fin, la fille les regarde avec sa mère. Une fois, alors que la fille joue chez l'aviateur, elle peint avec lui des étoiles qui brillent dans le noir autour de sa maison. Bientôt, la petite fille les a aussi dans sa chambre. Après s'être disputée avec son vieil ami, elle les nettoie dans sa chambre. À son arrivée sur la planète des adultes, la jeune fille s'aperçoit qu'il n'y a aucune étoile dans le ciel. Plus tard, elle et le petit prince trouvent toutes les étoiles dans un grand réservoir dans lequel le businessman les a stockées pour les transformer en énergie pour les besoins de la planète. Il veut aussi s'assurer que les habitants de la planète restent efficaces et ne gaspillent pas leur temps à rêver en les regardant. Après la fuite, la petite fille revient pour libérer les étoiles. Les crédits tournent également dans le ciel étoilé. Les étoiles représentent clairement un sens profond qu'Osborne veut souligner en y revenant encore et encore. Les oiseaux semblent être aussi ce genre d'élément répétitif.

3.1.2.3 Narration

Les distinctions à faire entre les différents modes narratifs tels qu'ils apparaissent dans le roman sont difficiles à maintenir dans la narration cinématographique. Chez Saint-Exupéry, c'est l'aviateur qui joue également le rôle du narrateur de l'histoire. Regardons de plus près comment la narration à la première personne de Saint-Exupéry a été créée dans l'adaptation d'Osborne.

Le rôle du narrateur dans le film est réalisé d'une manière différente de celle décrite dans le roman. Selon Brian McFarlane (1996 : 15-16), il n'y a qu'une analogie précaire entre les tentatives de narration à la première personne offertes par les films et la narration à la première personne du roman, comprenant les discours individuels de chaque personnage entouré d'un discours continu (généralement au passé) attribué à un narrateur nommé qui peut ou non participer activement aux événements du roman. Ces tentatives seront généralement de deux types :

- a) *la caméra subjective* : au cinéma et en audiovisuel, la caméra subjective est un type de prise de vues où l'on propose au public le regard d'un des personnages de l'action, obtenant ainsi des *plans subjectifs*. La caméra subjective peut également traduire l'état physique ou mental d'un personnage d'une scène. Dans ce cas, les plans ne représentent pas ce que voit ce personnage, mais le fruit de son imagination.
- b) *la narration orale ou voix off* : Le dispositif de narration orale, ou de voix off, peut remplir d'importantes fonctions narratives dans le film (par exemple, renforcer le sens du passé), mais, par nécessité virtuelle, distinct de la nature continue de la narration à la première personne de la littérature, elle ne peut être qu'intermittente ; dans la pratique cinématographique habituelle, la voix off narrative peut être interrompue par des séquences. La voix off accompagne des images qui prennent nécessairement une vie objective, ce qui fait qu'on n'a plus le sentiment que tout est filtré par la conscience du protagoniste. On voit maintenant tout ce que la caméra « voit », pas seulement ce qui impressionne dans l'imaginative du héros-narrateur. En ce qui concerne les films qui utilisent la technique de la voix off, le sens du personnage auquel on l'attribue résulte plus facilement de son implication dans l'action présentée directement que de ses

commentaires occasionnels, alors que ce n'est souvent pas le cas dans le roman à la première personne. (McFarlane 1996 : 16, citation traduite par AT)

La même chose se produit dans notre hypertexte. Ainsi, si l'aviateur est apparemment un narrateur de voix off à certains moments, le spectateur voit l'histoire principalement à travers la petite fille, car ses actions font avancer l'histoire et en sont au centre. En utilisant l'aviateur comme narrateur, le sens du conte de fées qui se trouve dans l'œuvre originale est créé, bien que, dans l'ombre des qualités narratives du film, l'aviateur ne puisse être considéré comme le narrateur de l'histoire, ce que la petite fille est clairement. Cependant, dans le film, l'aviateur raconte à la petite fille ce que le petit prince lui raconte dans le livre. Osborne a donné certaines répliques du petit prince plus ou moins en tant que telles à l'aviateur, par exemple dans le livre, le petit prince dit à l'aviateur « Mais j'étais trop jeune pour savoir aimer » ; dans le film, l'aviateur le dit à la petite fille : « Mais ils [le petit prince et la rose] étaient trop jeunes pour savoir aimer ».

D'une certaine manière, le film peut être considéré comme une histoire guidée par le narrateur omniscient. McFarlane (1996 : 17) dit que la narration omnisciente est véhiculée à travers deux types de discours : ceux attribués à différents personnages en langage direct et celui de la prose narrative, le « métalangage » apparemment arbitraire qui les entoure. C'est ce dernier, précise McFarlane, qui guide notre lecture du discours direct des personnages. Il cite Colin MacCabe (1974 : 10), qui construit une analogie entre ces deux types de discours tels qu'ils apparaissent dans le roman et le film. Selon MacCabe, la prose narrative est en position dominante parce qu'elle se trouve dans la position de la connaissance et que cette fonction de la connaissance est reprise dans le cinéma par la narration d'événements. Grâce à la connaissance que l'on a du récit, on peut séparer les discours des différents personnages de leur situation et comparer ce qui est dit dans ces discours à ce qui nous a été révélé par la narration. La caméra nous montre ce qui se passe – elle dit la vérité à laquelle nous pouvons comparer les discours. Dans cette analogie, la « caméra » comprend toute fonction narrative du cinéma. (*ibid.*)

On peut même dire que tous les matériaux du cinéma fonctionnent de manière narrative – pas seulement la caméra, mais la parole, les gestes, le langage écrit, la musique, la couleur, les procédés optiques, l'éclairage, les costumes, etc. Il est clair que la mise en scène du film permet d'atteindre certaines fonctions narratives de la prose, telles que l'établissement du cadre et l'apparence physique des personnages. D'autres

fonctions, telles que celles qui nous permettent, à travers le ton de l'écrivain, d'évaluer le discours d'un personnage, semblent moins immédiatement accessibles à l'œil de la caméra. La caméra, dans ce sens, devient le narrateur en se concentrant, par exemple, sur des aspects de la mise en scène tels que la manière dont les acteurs se présentent, se déplacent, sont habillés, ou la manière dont ils sont placés dans une scène, ou sur la manière dont ils sont photographiés : de cette manière, la caméra peut capturer une « vérité » qui commente et qualifie ce que les personnages disent réellement. (McFarlane 1996 : 17.)

Quant à rendre dans le film les fonctions descriptives de la prose narrative, relatives aux lieux, aux objets, aux activités, il est peut-être plus probable que la nouvelle réalité (cinématographique) déplace à la fois la réalité antérieure (créée verbalement) , en matière de caractère et d'action psychologique impliquant des personnages, la situation est plus complexe. Il n'existe dans le film aucun commentaire sur l'action tel que le présente habituellement la prose narrative. Dans le roman omniscient, la médiation continue entre le lecteur et l'action du roman est, en raison de son statut privilégié de connaissance, garanti au lecteur la « vérité » de la procédure. Dans un sens, tous les films sont omniscients : même lorsqu'ils utilisent une technique de voix off comme moyen de simuler l'approche romanesque à la première personne, le spectateur est conscient du niveau d'objectivité de ce qui est montré. (McFarlane 1996 : 18.)

D'après la terminologie de Gérard Genette (*cf.* Tableau 1), l'aviateur de l'hypotexte est un narrateur de premier degré homodiégétique, étant donné qu'il s'adresse au lecteur virtuel mais qu'il, en même temps, est inclus dans la diégèse. En ce qui concerne le film, ce n'est pas tout aussi simple de définir le caractère du narrateur, ou dans ce cas, des narrateurs. Le fait que le spectateur ne voit pas l'histoire à travers le point de vue de l'aviateur, rend celui-ci au rang de narrateur esthétique, dont le rôle est simplement de créer une illusion de conte de fées pour égaler le livre original. C'est l'un des moyens par lesquels Osborne transmet l'expérience authentique de lecture du livre original à travers son film.

3.2 Thèmes

Phillips et Huntley (2001 : 88) disent que le thème est difficile à décrire. Quand ils parlent d'un thème, ils parlent d'une perspective. Selon eux, le thème reflète la relation entre ce

qui est vu et de quel point de vue il est vu. En d'autres termes, ce n'est pas vraiment un concept indépendant, mais une relation entre personnage et intrigue, par exemple. Pour comprendre la perspective, il faut examiner le problème de l'histoire et l'évolution de ce problème en fonction du point de vue.

Phillips et Huntley (2001 : 89) divisent les problèmes en quatre catégories : univers (une situation), physique (une activité), psychologie (manière de penser) et esprit (état d'esprit / attitude fixe). Par rapport au *Petit prince*, nous considérons le problème à la fois comme psychologique et mental. Ces deux-là sont si proches l'un de l'autre qu'il faut les clarifier. Phillips et Huntley (*ibid.*) soulignent qu'« une manière de penser (psychologie) est différente d'une attitude fixe (esprit). La manipulation (psychologie) décrit des problèmes tels que passer trop de temps avec les détails, alors que les problèmes d'attitude fixe (esprit) ressemblent davantage à un préjugé ».

Dans l'histoire du *Petit prince*, le problème est, d'une part, psychologique dans la façon dont les adultes consacrent leur temps à la vanité : ils comptent leurs biens, essaient de paraître plus intelligents qu'ils ne le sont réellement, travaillent jour et nuit sans remettre en question le sens de ce qu'ils font, jugent les autres, etc. – mais rien ne leur donne satisfaction. D'autre part, le problème réside dans leur attitude lorsqu'ils considèrent leur mode de vie comme étant le meilleur et qu'ils ne peuvent pas – ou ne veulent pas – en imaginer un autre. On peut aussi penser que le problème principal est en fait la solitude ; si aucun des personnages n'était seul, leur vie obtiendrait un sens et du contenu, et leurs problèmes seraient résolus, au moins en partie. Au cas où le problème est la solitude, il s'agit d'un problème de situation (univers), selon la théorie de Phillips et Huntley (2001 : 89).

Phillips et Huntley (2001 : 98) approfondissent tellement cette thématique que nous n'allons pas plus loin. Enfin, ils précisent que quel que soit le type de problème rencontré dans une histoire, il aboutit toujours à un personnage. La façon dont les personnages résolvent le problème va influencer la direction et la progression de l'histoire. En particulier, le protagoniste joue un rôle clé lorsqu'il reste sur le chemin choisi pour résoudre le problème, soit lorsqu'il le rejette après avoir appris que le chemin lui-même était problématique.

À cet égard, le problème psychologique et le problème d'attitude sont liés à l'opposition entre l'enfance et l'âge adulte. Les deux œuvres traitent des problèmes de l'âge

adulte en les juxtaposant au bonheur et à l'innocence de l'enfance. À quel point et pourquoi les enfants joyeux et enjoués deviennent-ils des adultes hyper-performants mais perdus ? L'enfance est-elle liée à l'âge ou s'agit-il d'un état mental ? L'âge adulte est-il seulement une mauvaise chose ? Le problème de solitude, quant à lui, implique l'amitié et l'amour de nombreuses manières, mais aussi la perte. Que faut-il être prêt à faire par amour ou amitié ? Qu'est-ce que l'amour en premier lieu ? Qui peut aimer et qui ? Comment peut-on vivre avec la perte ? Peut-on s'en remettre ? Peut-il être empêché ? Les personnages font face à de telles questions dans leur tentative de résoudre leurs problèmes.

3.2.1 L'Enfance

En fonction des œuvres traitées, nous dirions que l'enfance n'est pas seulement liée à l'âge. Selon Saint-Exupéry, l'enfance est, d'une part, une soif insatiable de connaissances (le petit prince pose constamment des questions), d'autre part, un besoin constant d'expression de soi (l'aviateur a beaucoup dessiné dans son enfance). Selon cette définition, le personnage le plus enfantin du film est le vieil aviateur qui porte toujours la casquette et les lunettes de protection du pilote. Osborne ajoute que les enfants admirent et copient leurs parents, qu'ils soient bons ou mauvais. C'est-à-dire, dans le film, la petite fille fait de son mieux pour devenir un adulte efficace comme sa mère, sans se poser de questions. Elle travaille donc dur pour répondre aux demandes de sa mère à propos de son avenir. Elle réagit également aux choses de la même manière que sa mère, par exemple, par rapport à l'aviateur, qu'elles méprisent toutes les deux au début. La petite fille ne connaît même pas d'autre mode de vie avant que l'aviateur entre plus ou moins accidentellement dans sa vie.

Les deux œuvres parlent de l'enfance perdue ou oubliée, et du fait que seuls les enfants peuvent voir ce qui est vraiment important dans la vie. L'aviateur, dans son enfance, était frustré par les grandes personnes qui « ne comprennent jamais rien toutes seules, et c'est fatigant, pour les enfants, de toujours et toujours leur donner des explications » (p. 12) – et pourtant ils ne comprennent pas. En enfant, l'aviateur a testé la compréhension des adultes en leur présentant le dessin numéro 1, chaque fois en vain. Finalement, il a perdu espoir et a commencé à parler avec les adultes « de bridge, de golf, de politique et de cravates » (p. 13). Ainsi, les adultes l'ont trouvé une personne très raisonnable.

Saint-Exupéry a choisi de mettre l'accent sur la manière de penser des enfants : ils sont capables de rêver et de croire en eux-mêmes et en leurs capacités. Ils n'ont pas peur de l'échec et ne voient pas la raison pour laquelle ils ne pourraient pas devenir ce qu'ils voudraient – pas avant que les adultes ne leur en aient suffisamment parlé. Les enfants préfèrent les sentiments à la raison et les opinions aux faits. Chez Saint-Exupéry, le narrateur se demande pourquoi les adultes sont plus intéressés par l'âge ou le poids d'un nouvel ami que par le son de sa voix ou les jeux qu'il aime le plus. Car cette dernière approche est plus pertinente pour construire une relation qui fonctionne, n'est-ce pas ? Dans le film, l'aviateur connaît bien ces éléments constitutifs de la relation, étant donné que, à l'aide du petit prince, il est resté fidèle à son enfant intérieur.

Borgi (2000 : 18) suggère que, par *Le Petit prince*, Saint-Exupéry voulait passer le message suivant : « la vie est très compliquée et remplie d'obstacles et pour pouvoir les dépasser il faut regagner une paix interne et une candeur, et par suite redevenir enfants ». Osborne a choisi la même option quant aux problèmes présentés dans le film ; le petit prince retrouve sa sagesse après être redevenu enfant et peut encore aider les autres à retrouver le rire perdu de leur enfance. Ce type de rire se manifeste à plusieurs reprises dans les deux œuvres et est considéré comme un trait caractéristique de l'innocence et de l'espoir de l'enfant qui n'a pas encore été gâché par le cynisme et la recherche de logique des adultes.

3.2.2 L'Âge adulte

Sur un mur de l'Académie Werth, il se trouve des posters demandant « What will you be when you grow up ? ». Le garçon dans ces posters répond : « Essential ». Le message de ces posters illustre bien l'idéal de l'adulte dans le film d'Osborne ; l'âge adulte est avant tout un passage obligé. La planète des adultes aspire à l'essentiel par la menace de tout le reste. Il s'y trouve une usine qui transforme les choses inutiles (c'est-à-dire tout ce qui est amusant) en choses essentielles, par exemple un vélo en trombones. « L'épopée » ou « la Bible » de cette planète s'appelle « The Essential Guide to All That Is Essential ». Nous dirions que c'est assez pertinent que ce soit le businessman qui gouverne la planète. Dans toute sa cupidité, il a même conservé toutes les étoiles sous le toit de son usine, afin que les gens ne s'égarent pas à la rêverie.

Saint-Exupéry ne mentionne pas directement ce désir d'être essentiel dans son récit. De son point de vue, les adultes accordent trop d'importance à la raison, aux

chiffres et au matériel, et c'est pourquoi ils ne comprennent rien. Comme le businessman qui est tellement concentré sur son travail qu'il ne remarque pas le petit prince avant qu'il commence à parler. Lorsque le petit prince fait remarquer que sa cigarette est éteinte, le businessman répond entre ses calculs qu'il n'a pas le temps de la rallumer car il a encore tellement de travail. Le lecteur et le petit prince comprennent vite qu'il compte de petites choses dorées dans le ciel, sans savoir les appeler étoiles. Voici un extrait de conversation entre le petit prince et le businessman (p. 49-50) :

- Et que fais-tu de ces étoiles ?
- Ce que j'en fais ?
- Oui.
- Rien. Je les possède.
- Tu possèdes les étoiles.
- Oui.
- [...]
- Et à quoi cela te sert-il de posséder les étoiles ?
- Ça me sert à être riche.
- Et à quoi cela te sert-il d'être riche ?
- À acheter d'autres étoiles, si quelqu'un en trouve.

Cette conversation démontre le désir injustifié des adultes de posséder des biens et de les compter, sans nécessairement savoir ce qu'ils possèdent et à quoi ils servent. L'objectif est simplement d'être riche pour pouvoir acquérir plus de richesses et s'enrichir davantage.

Pour cette raison, entre autres, la vie des adultes est pleine de travail et il ne reste de temps pour rien d'autre. L'allumeur rallume et éteint le seul verbe de sa planète, car « c'est la consigne », comme il le répète à plusieurs reprises. Cependant, il avoue au petit prince qu'il voudrait se reposer, ce qu'il a fait quand les jours étaient plus longs. Maintenant, sa planète court à une telle vitesse qu'il doit éteindre sa lampe immédiatement pour la rallumer le soir et l'éteindre à nouveau le matin. Le petit prince essaie de trouver un moyen de contourner la consigne pour que l'allumeur puisse se reposer, mais l'allumeur se contente de constater que « ce n'est pas de chance », et continue à travailler. Dans le film, tous les adultes, y compris la mère de la petite fille, travaillent aussi toute la journée. On attend des enfants une discipline similaire.

En plus de la cupidité et de la pratique de l'essentiel, l'âge adulte implique de se comparer aux autres et de mettre ainsi l'accent sur sa propre excellence. Le vaniteux et le roi incarnent cette particularité de l'âge adulte. Le vaniteux vit sous les applaudissements et devient extrêmement heureux de la visite du petit prince, qui n'est qu'un nouvel admirateur. Pour le roi, en revanche, le petit prince représente un sujet à contrôler. Alors, tous les deux ont besoin d'autres personnes pour construire leur identité, ce qui fait que, dans la solitude, le sens de leur vie sera perdu.

Finalement, d'après Osborne et Saint-Exupéry, l'âge adulte consiste en un travail constant, s'occuper des responsabilités, accroître la prospérité, l'égoïsme et renforcer son propre ego aux dépens des autres. Et les adultes ne font pas tout ça pour être méchants. Leur problème est qu'ils ne cherchent même pas à comprendre le sens de la vie, mais s'imaginent déjà le connaître, et c'est pourquoi ils sont coincés avec leurs propres idées reçues. Borgi (2000 : 6) ajoute que si l'homme n'apprend pas à voir ce qui se cache sous la surface, il peut finir par vivre dans la solitude, même dans un monde surpeuplé. Dans le film, la petite fille dit avec désespoir qu'elle ne veut jamais grandir. L'aviateur répond de manière charmante et philosophique : « Le problème n'est pas de grandir, mais d'oublier. »

3.2.3 L'Amour

« Il était une fois un petit prince qui habitait une planète à peine plus grande que lui, et qui avait besoin d'un ami. » (p. 22)

Selon ses propres mots, l'aviateur aurait voulu commencer son histoire comme suit : « pour ceux qui comprennent la vie, ça aurait eu l'air beaucoup plus vrai » (p. 22). Cette affirmation laisse penser que la morale la plus importante et le plus grand problème narratif du livre est qu'on a besoin d'amour pour devenir complet. Dans le film, cela se voit dans la façon dont la vie de la petite fille n'a de contenu significatif que lorsque quelqu'un lui montre sa sollicitude sincère pour la première fois – l'aviateur.

Borgi (2000 : 16) propose que pour Saint-Exupéry, l'amour est une conséquence nécessaire dans la vie plutôt qu'un problème de choix : « on vit donc on aime », elle ajoute. Selon Borgi (*ibid.*), l'amour était le but de la vie de Saint-Exupéry. Ceci est reflété dans le livre par le grand amour du petit prince pour sa rose, qui apporte

également un sens à sa vie. Bien sûr, l'amour ne s'épanouit pas sans précaution, mais requiert responsabilité et travail afin d'apporter de la joie. Le petit prince le savait inconsciemment car il se sentait responsable de sa rose dès le premier instant où ils se sont rencontrés. Étant donné qu'il est un enfant, il se sentait incapable devant un si grand pouvoir et a reconnu devant l'aviateur : « Mais j'étais trop jeune pour savoir aimer » (p. 35). Ces mots du renard : « c'est le temps que tu as perdu pour ta rose qui fait ta rose si importante » (p. 74), lui font le comprendre les choses. Après avoir rencontré d'autres roses dans un jardin de roses, l'importance de sa rose lui devient claire : « Vous êtes belles, mais vous êtes vides [...] On ne peut pas mourir pour vous. Bien sûr, ma rose à moi, un passant ordinaire croirait qu'elle vous ressemble. Mais à elle seule elle est plus importante que vous toutes, puisque c'est elle que j'ai arrosée » (p. 74).

On comprend donc pourquoi les grandes personnes sont si malheureuses dans cette histoire. Elles sont seules, il leur manque quelqu'un à aimer et pour les aimer en retour. Les adultes ont autant besoin des autres que les enfants : le roi a besoin de sujets, les sujets ont besoin d'un roi, le vaniteux a besoin d'admirateurs, les gens ordinaires ont besoin d'idoles, etc. Ils essaient désespérément de combler un vide causé par la solitude, en dirigeant leurs intérêts vers des choses extérieures, telles qu'allumer et éteindre un réverbère ou posséder des étoiles. Dans le même temps, ils ne font qu'aggraver leur propre détresse, ce qui les incitera à redoubler les efforts. La solution à leurs problèmes serait simplement de découvrir ce qui compte vraiment dans la vie : l'amour.

L'amour se présente sous de nombreuses formes. Les deux ouvrages traitent de l'expérience universelle de l'amour plutôt que de se fixer sur ses formes. Qu'il s'agisse d'un amour romantique, d'une amitié ou d'une affinité entre un parent et un enfant, cela n'a aucune incidence sur le sens de l'expérience. Au lieu de cela, se livrer à l'amour est important. Le renard parle d'apprivoiser, autrement dit, de créer des liens. Il l'explique :

Tu n'es encore pour moi qu'un petit garçon tout semblable à cent mille petits garçons.
Et je n'ai pas besoin de toi. Et tu n'as pas besoin de moi non plus. Je ne suis pour toi qu'un renard semblable à cent mille renards. Mais, si tu m'apprivoises, nous aurons besoin l'un de l'autre. Tu seras pour moi unique au monde. Je serais pour toi unique au monde... (p. 70).

Se faire apprivoiser, rend vulnérable. Des liens forts ne peuvent naître qu'en étant soi-même honnête et sincère et en faisant confiance à l'autre. Cela crée un besoin réciproque. Cependant, être attaché à quelqu'un signifie qu'on ne peut pas éviter de se faire mal et de

pleurer parfois. Quand le petit prince quitte le renard, la douleur de la séparation fait pleurer le renard. Lorsqu'on se soucie très fort de quelqu'un, on ne voudrait pas le lâcher. La perte est traitée plus en détail dans le chapitre suivant. Même avec la menace d'être blessé, l'amour donne plus qu'il ne prend. Le renard dit :

Ma vie est monotone. [...] Mais si tu m'apprivoises, ma vie sera ensoleillée. Je connaîtrai un bruit de pas qui sera différent de tous les autres. Les autres pas me font rentrer sous terre. Le tien m'appellera hors du terrier, comme une musique. Et puis regarde ! Tu vois, là-bas, les champs de blé ? Je ne mange pas de pain. Le blé pour moi est inutile. Les champs de blé ne me rappellent rien. Et ça, c'est triste ! Mais tu as des cheveux couleur d'or. Alors ce sera merveilleux quand tu m'auras apprivoisé ! Le blé, qui est doré, me fera souvenir de toi. Et j'aimerai le bruit du vent dans le blé... (p. 70-71)

Dans le film, la petite fille et l'aviateur s'apprivoisent. Alors la petite fille retrouve le sourire.

3.2.4 La Perte

La perte est essentiellement liée à l'amour : quand on aime, perdre quelqu'un de cher semble effrayant, tandis que cette perte fait voir la valeur de ce qui a été perdu. Le petit prince n'a compris son amour pour sa rose qu'après l'avoir quittée.

Le thème de la perte est plus visible dans le film que dans le livre. Le vieil aviateur prépare la petite fille à son inévitable départ définitif. La petite fille ne comprend pas pourquoi elle ne peut pas partir avec lui, même si elle ne prendrait qu'une toute petite place et ne le dérangerait pas. L'aviateur dit qu'il est temps de raconter la fin de l'histoire, comment il avait peur de perdre le petit prince et comment le petit prince le consolait : « je vais te faire un cadeau. J'habiterai là-haut, dans l'une de ces étoiles. Je rirai dans l'une d'elles. Et toi, à chaque fois que tu regarderas le ciel, la nuit, ce sera pour toi comme si riaient toutes les étoiles ». La petite fille ne comprend pas du tout comment le fait de regarder les étoiles pourrait remplacer l'aviateur. L'aviateur explique encore que « si tu regardes avec tout ton cœur, je serais avec toi pour toujours ». Mais la petite fille se fâche et rentre à la maison, en pleurant.

La petite fille se sent abandonnée et retourne à son ancien mode de vie sans douleur ni amour. Elle se débarrasse de tout ce qui lui rappelle l'aviateur pour le rendre insignifiant et pour éviter la douleur morale. Mais comme le renard a l'enseigné au petit

prince : « Tu deviens responsable pour toujours de ce que tu as apprivoisé », la petite fille ne peut pas effacer l'aviateur de son cœur. Et ainsi, quand l'aviateur arrive à l'hôpital, elle va chercher le petit prince pour l'aider. À la fin de leur aventure, ils trouvent chez le petit prince la rose morte. La petite fille tombe à genoux et exprime ses condoléances à M. Prince. Entre les larmes, elle dit qu'elle ne veut pas perdre l'aviateur, qu'elle a peur d'oublier l'histoire du petit prince et tout le reste pour toujours. L'histoire prend un tournant lorsque le petit prince voit sa rose morte au lever du jour et que la petite fille comprend ce qu'a voulu dire l'aviateur par « regarder avec tout ton cœur ». Enfin, elle se rend compte également qu'elle ne peut pas sauver l'aviateur de la mort, mais qu'elle s'est sauvée en apprenant à accepter la perte et à vivre avec elle.

3.3 Personnages

Ce chapitre se consacre à l'inspection des personnages et de leurs rôles narratifs. Le mot personnage dérive du mot latin *persona*, qui désigne le masque porté par l'acteur de théâtre, c'est-à-dire, le rôle. Le théâtre brechtien se fonde sur la distanciation où l'acteur est clairement distingué du personnage qu'il joue. Les théories de Stanislavski et l'Actor's Studio au cinéma, par contre, penchent vers une double identification, c'est-à-dire, l'acteur s'identifiant à son rôle permet au spectateur de s'identifier au personnage. Quelquefois, la figuration du personnage à l'écran entraîne des effets inconnus dans la littérature : il peut être difficile de différencier le personnage de l'acteur. Cela peut se passer dans le cas où le personnage est construit sur deux opérations présentées par Journot (2006 : 91-92) :

1. doter le personnage de traits physiques et psychologiques, de gestes, de comportements, d'une voix et d'une manière de s'exprimer ;
2. le différencier des autres personnages, sur la base de la complémentarité, de l'opposition, voire de la ressemblance.

Selon un autre point de vue, le personnage est l'actant qui porte seulement les enjeux narratifs du texte et la logique des actions. Ce sont des personnages comme James Bond ou Tarzan qui ont été joués par des acteurs différents sans dommage, dans la mesure où ils sont assez typés pour n'être que des vecteurs de l'action. (Journot 2006 : 91-92.)

Notre analyse des personnages déroulera à l'aide des théories de Melanie Anne Phillips et de Chris Huntley, présentées dans leur œuvre *Dramatica – A New Theory*

of Story (2001 [1993]). Phillips et Huntley exposent huit archétypes, dont nous avons formulé dans le Tableau 3. Ce type d'analyse des personnages nous aide à scruter et à comparer les fonctions narratives de différents personnages dans le film vis-à-vis du livre.

Nom	Définition	Exemple
Personnage central 1. personnage principal 2. protagoniste 3. héros	Le personnage central peut être un des suivants : 1. le personnage dont le point de vue est partagé par le lecteur ou le spectateur 2. le meneur de l'intrigue 3. combinaison des deux précédents	1. l'aviateur (livre) 2. le petit prince (livre) 3. la petite fille
Antagoniste	L'antagoniste représente la force opposante et l'ennemi du personnage central.	le businessman (film)
Personnage rationnel	Le personnage rationnel, calme, ayant du sang-froid, base toutes ses décisions et ses actions sur la logique.	la mère de la petite fille (film)
Personnage émotif	Incontrôlé et sensible, le personnage émotif, sans réfléchir, réagit en fonction de ses sentiments.	M. Prince (film)
Acolyte	L'acolyte soutient un autre personnage, le plus souvent le personnage central.	le renard (film)
Sceptique	Dans n'importe quelle situation, il est l'opposant.	les grandes personnes (livre)
Tuteur	Il est le conseiller et l'assistant dont la mission est d'aider et de protéger le personnage principal.	l'aviateur (film)
Contagoniste	Le contagoniste travaille pour bloquer le personnage central et pour le séduire à échouer.	le serpent (livre et film)

Tableau 3. Les archétypes des personnages dans la fiction selon Phillips et Huntley (2001 : 28-32)

Phillips et Huntley (2001 : 35-36) divisent ces archétypes en conducteurs (protagoniste, antagoniste, tuteur et contagoniste) et passagers (personnage rationnel, personnage émotif, acolyte et sceptique) selon leur influence dans la narration. Les conducteurs, chacun poursuivi par une motivation spécifique, font avancer le récit. En même temps, les passagers représentent plutôt des attitudes ou des approches différentes envers la résolution du problème.

Faisons une petite remarque : d'après Phillips et Huntley (2001 : 26), le personnage central peut jouer un des rôles listés dans Tableau 3. Tout de même, ils emploient le terme *protagoniste* pour indiquer le personnage central en général. Nous interprétons ce changement par le fait que désormais le protagoniste signifie le personnage central comme conducteur, dans ce cas le protagoniste ou le héros. Le personnage principal, en tant que narrateur, n'est nécessairement pas le meneur de l'intrigue, et pour cette raison, reste hors de l'analyse des éléments caractéristiques chez les archétypes.

Les archétypes en tant que tels ne ressemblent pas aux personnages humains et/ou crédibles. Ils représentent une vision noire et blanche où un personnage est soit bon soit mal et rien entre les deux. (Phillips et Huntley 2001 : 33.) Donc, le plus souvent, les archétypes seuls ne suffisent pas à décrire les personnages plus complexes. Phillips et Huntley (*ibid.*) répondent à ce problème dans *Dramatica* : ils décomposent les archétypes en des éléments à l'aide desquels, on va le voir bientôt, il est possible de construire et d'analyser des personnages complexes.

Dans le Tableau 4, nous avons rassemblé les éléments de motivation conçus par Phillips et Huntley (2001 : 42-44). Phillips et Huntley (*id.* : 57) insistent sur le fait que ces seize éléments se trouvent dans toutes les histoires. Par rapport à notre travail, il sera intéressant de voir comment les éléments sont installés dans notre corpus, et également comment ils influencent la narration.

Nom	Action	Décision
Protagoniste	poursuivre	considérer
Antagoniste	empêcher	reconsidérer
Tuteur	aider	conscience
Contagoniste	entraver	tentation
Personnage rationnel	contrôlé	logique
Personnage émotif	incontrôlé	émotion
Acolyte	support	fidélité
Sceptique	opposer	doute

Tableau 4. Les caractéristiques d'action et de décision des archétypes

Le Tableau 4 nous montre que les éléments de motivation se divisent en deux sous-groupes, l'un concernant l'action et l'autre concernant la décision. Cette disposition dénote que les éléments de motivation conduisent les personnages, d'un côté,

à agir, et d'un autre côté, à décider. Selon Phillips et Huntley (2001 : 42-43), le protagoniste **pourchasse** l'objectif, et pousse les autres à **considérer** la nécessité d'accomplir cet objectif. Cependant, l'antagoniste essaie d'**empêcher** le protagoniste dans sa mission et presse les autres à **reconsidérer** la tentative d'accomplir l'objectif. Le tuteur, pour sa part, représente la **conscience** et **aide** le protagoniste à atteindre l'objectif. Le contagoniste est la contre-mesure du tuteur ; représentant la **tentation**, il essaye de séduire le protagoniste et ses compagnons dans la mauvaise direction, et de cette manière, **entraver** leurs efforts d'atteindre l'objectif. Le personnage rationnel a besoin de tout **contrôler** et, donc, base ses décisions toujours sur la **logique**. Au contraire, le personnage émotif agit de manière **incontrôlée** et laisse ses **émotions** influencer ses décisions. Il nous reste encore le dernier couple contrasté : l'acolyte et le sceptique. L'acolyte est le **support** d'un autre personnage et lui reste toujours **fidèle**, tandis que le sceptique **s'oppose** et **doute** de tous et tout.

Bien que ces éléments créent souvent un archétype particulier, ils ne sont pas strictement fixes à un certain type de personnage, mais peuvent être mélangés. Dans ce cas, on ne peut plus parler d'archétypes ; car, il s'agit plutôt de personnages complexes. (Phillips et Huntley : 50.) Dans notre analyse, nous allons voir dans quelle mesure les personnages sont complexes. Nous nous intéresserons surtout à la comparaison des choix concernant les caractéristiques des personnages chez deux auteurs de deux médias divers.

En plus de rendre compte des aspects analytiques proposés par Phillips et Huntley, dans ce chapitre, nous nous intéressons également à l'apparence des personnages. On utilisera les images des en annexes pour mieux analyser leur apparence. Les images laissent également mieux comprendre l'influence de la technique utilisée sur la physionomie des personnages mais aussi sur l'aspect visuel en général.

L'analyse sémiotique de Rouba Borgi, une académicienne de l'Université de Balamand au Liban, nous sera d'une grande aide. Dans son travail, *Le Petit Prince (Antoine de Saint Exupéry) : Etude et Commentaire*, elle analyse l'œuvre originale en y cherchant des significations plus ou moins cachées. Borgi divise les personnages en personnages secondaires, qu'elle traite ensemble, et en personnages de base (le petit prince, la rose, le renard et le serpent), qu'elle étudie plus profondément chacun son tour. Selon elle, les personnages de base rendent « le symbolisme omniprésent dans cette œuvre » et les personnages secondaires (ou personnages-appui) représentent chacun un

caractère de l'Homme (Borgi 2000 : 10). Ce qui est particulièrement intéressant et même surprenant est le fait que l'aviateur reste hors de cette analyse en tant que personnage. D'après Borgi, n'est-il alors pas un personnage ? Nous nous concentrerons entre autres sur cette question dans le chapitre 3.3.2.

3.3.1 Le petit prince

Le livre de Saint-Exupéry et, en fait, toutes ses adaptations portent le même nom : *Le Petit prince*. Ainsi, le petit prince représente toute l'histoire à lui tout seul. Cependant, il n'est pas nécessairement le personnage principal de toutes les versions. L'œuvre originale de Saint-Exupéry présente le petit prince comme le protagoniste tandis que, dans le cadre du film d'Osborne, il joue le rôle du personnage émotif. Cette différence entre les deux médias dans le rôle du petit prince, qui détermine ses motifs, ses fonctions, ses désirs et tout son caractère, a une forte influence sur la narration.

Originellement, Saint-Exupéry a dépeint le petit prince avec les cheveux blonds, habillé à vert, et dont le rire enfantin est significatif dans l'histoire. Le petit prince vit sur l'astéroïde B 612 avec sa rose. Il est la seule personne sur sa planète, ce qui fait qu'il reste sous sa responsabilité de la soigneusement maintenir chaque jour : il faut qu'il arrache « les mauvaises plantes » (les baobabs, qui autrement encombreront toute la planète), ramone les volcans, dont deux en activité et un éteint, et soigne consciencieusement sa rose, qui représente pour lui bien plus qu'une fleur.

Pour nous, la première conversation entre l'aviateur et le petit prince, concernant un dessin de mouton, décrit le mieux le caractère du petit prince. Il apparaît quand l'aviateur dort, et lui demande de dessiner un mouton. L'aviateur ne comprend pas tout de suite la situation, et le petit prince pose de nouveau la même question. L'aviateur essaye plusieurs fois de dessiner un mouton pour faire plaisir au petit prince, qui, à son tour, rejette les dessins exprimant, selon lui, un mouton malade, vieux, ou un mouton avec des cornes qui n'est même pas un mouton mais un bélier. Enfin, l'aviateur dessine une caisse dans laquelle se trouve le mouton. Ce dessin rend le petit prince extrêmement heureux.

Le petit prince a l'air sûr de lui sans peur ; bien qu'il soit un enfant seul dans le désert de Sahara, il ne craint pas d'approcher l'aviateur, un adulte inconnu, mais il fait confiance à la bonté de l'humanité. Cette confiance crédule est issue de sa propre éthique selon laquelle il faut tout faire pour aider les plus faibles. Les routines habituelles

(maintenir la planète, soigner la rose, etc.) du petit prince concrétisent ce type de morale. Cependant, le petit prince craint une chose : les baobabs. Pour lui, ce serait une catastrophe extrême si les baobabs grandissaient et faisait éclater sa planète. À la fin de l'histoire, le courage exceptionnel du petit prince est encore mis en avant : même s'il a bien peur de mourir, c'est effectivement lui qui, ayant sciemment été mordu par un serpent pour pouvoir rentrer à la maison, console l'aviateur.

Sûr de soi et courageux, il l'est également, on le voit, en ce qui concerne son comportement ; le petit prince ne se soucie pas du regard des autres mais pose beaucoup de questions et met en doute les choses avec lesquelles il n'est pas d'accord ou qu'il ne comprend pas. Il nous semble que, en effet, le petit prince est la personification même d'un enfant typique, c'est-à-dire curieux. Comme lui, les enfants sont en général impulsifs, leur mode de vie adhère plus ou moins à l'idéologie du « carpe diem », donc, les enfants vivent au présent et ne se font pas de souci pour le lendemain. Par conséquent, les petites choses usuelles, par exemple le dessin d'un mouton ou les graines de baobab, les émouvoient.

Comme nous l'avons déjà constaté, Osborne a choisi de montrer un petit prince différent. Il présente également le petit prince tel qu'on le connaît, mais du point de vue de l'aviateur, et seulement dans les scènes où l'aviateur raconte l'histoire du petit prince. Par rapport au récit-cadre, notre jeune ami riant n'est plus ni l'un ni l'autre, il est devenu adulte. Osborne introduit un univers alternatif dans lequel le petit prince n'est jamais arrivé à la maison mais dérivé vers la planète des adultes, où il est interdit d'être un enfant. À cause des circonstances de cette planète, il est devenu une grande personne, qui ne comprend jamais rien toute seule.

Ce grand petit prince, M. Prince, ne se souvient plus rien de son passé ni de son enfance. Par conséquent, il a perdu sa confiance et sa capacité à voir par le cœur. Il ne lui reste plus qu'à faire de son mieux pour réussir au travail comme ramoneur et ainsi, à plaire à son patron, le businessman. M. Prince est très incertain, maladroit, servile, timide et pressé. Il s'inquiète de décevoir les attentes des autres adultes, productifs et compétents. Tout de même, il s'agit toujours du même personnage que chez Saint-Exupéry. Selon notre interprétation, Osborne a voulu démontrer, en faisant grandir le petit prince, comment la maturité fait, même à l'enfant le plus innocent, perdre son rire enfantin. Heureusement, à l'aide de la petite fille, M. Prince commence petit à petit à se

rappeler de tout ce qu'il avait oublié et, à la fois, il retrouve sa confiance en soi. À la fin, M. Prince est petit à nouveau et c'est lui qui guide la petite fille à voir par le cœur.

Ces étapes dans l'évolution du caractère du petit prince sont indispensables dans le cadre de la narration. Étant donné que le petit prince du film, dans ce cas M. Prince, est le personnage émotif de l'histoire, il laisse ses émotions influencer son attitude et la manière de s'approcher des problèmes rencontrés. Il est très sensible et timide et ne pense pas de façon rationnelle avant de se précipiter dans des situations qui le mènent facilement à des ennuis. Cependant, pour être précis, il faut dire que le petit prince du film correspond à celui du livre par rapport au récit du second degré.

De leurs apparences, les deux petits princes se ressemblent. Osborne est resté fidèle à l'apparence du petit prince présentée dans les aquarelles de Saint-Exupéry. Dans certains dessins originaux, le petit prince porte une tenue verte avec un nœud papillon et une ceinture rouges, dans d'autres une écharpe jaune et une ceinture marron. Le petit prince a une allure royale sur l'image 5, mais les couleurs sont toujours les mêmes : vert, jaune et rouge. Dans le film, le petit prince porte un costume vert familier avec une écharpe et une ceinture jaunes (cf. Images 1 et 2 en annexes). M. Prince est également fidèle au style original car sa combinaison est verte. Il porte aussi une cravate jaune et une ceinture marron.

Le petit prince est un personnage complexe : on peut le considérer comme un enfant réel, ou bien, il peut signifier l'enfance en général, ou même les deux en même temps. Lecteur ou spectateur, on n'apprend jamais la vérité indubitable sur l'existence du petit prince. Dans les deux versions, littéraire et cinématographique, le petit prince devient concret seulement après un accident : chez Saint-Exupéry, avant de rencontrer le petit prince, l'aviateur tombe du ciel ; chez Osborne, en revanche, après être tombée du toit, la petite fille se retrouve dans l'univers dont l'aviateur lui avait parlé. Cela peut entraîner une interprétation dans laquelle le petit prince n'est qu'une illusion. Cependant, l'aviateur trouve que : « La preuve que le petit prince a existé c'est qu'il était ravissant, qu'il riait, et qu'il voulait un mouton. Quand on veut un mouton, c'est la preuve qu'on existe » (p. 22). C'est-à-dire, si le petit prince est réel ou s'il n'existe que dans l'imagination de l'aviateur et après, dans le film, dans l'imagination de la petite fille, cela dépend de l'interprétation du lecteur ou du spectateur et reste alors à eux de décider à quelle vérité ils veulent croire.

3.3.2 L'aviateur

« Lorsque j'avais six ans j'ai vu, une fois, une magnifique image, dans un livre sur la forêt vierge qui s'appelait *Histoires vécues* » (p. 11). L'histoire du petit prince commence par ces mots-là. Le *je* qui parle est l'aviateur. C'est donc le narrateur et, selon la théorie de Phillips et Huntley (*cf.* Tableau 3.), on peut dire que c'est aussi le personnage principal du livre car c'est lui dont le point de vue est partagé par le lecteur. En ce qui concerne le film, l'aviateur garde son rôle de personnage principal dans le récit au second degré, mais, dans le récit-cadre, il est plutôt le tuteur, aidant la petite fille à retrouver son enfance perdue.

Les premiers passages, à notre avis, décrivent le mieux le caractère de l'aviateur. Au début du livre et aussi du film, il parle de son enfance et de son mécontentement à l'égard des grandes personnes. Il avait créé un chef-d'œuvre sur un serpent boa qui digérait un éléphant tout entier. Il avait montré le dessin (numéro 1) aux grandes personnes et leur avait demandé s'il leur faisait peur. Les grandes personnes n'y avaient vu qu'un chapeau. L'aviateur n'avait pas plié, au contraire, il avait dessiné un serpent boa ouvert digérant un éléphant (le dessin numéro 2). Pourtant, les grandes personnes ne l'avaient toujours pas compris, et l'aviateur avait laissé de côté de tels passe-temps.

Comme nous l'avons déjà constaté, ce passage débute le livre ainsi que le film. Également, les aquarelles originales (les dessins numéro 1 et 2) sont présentées dans les deux. Aussitôt, juste après le début, les itinéraires des aviateurs se diversifient. Chez Saint-Exupéry, avec l'aviateur, l'histoire porte le lecteur aussi jusqu'au désert du Sahara. Les événements qui commencent à se dérouler à partir de ce moment particulier, du point de vue du présent de l'histoire, se sont passés il y a six ans. Par rapport à l'adaptation, il y a des décennies entre le présent et les événements évoqués, ce qui fait que l'aviateur est déjà vieux quand le récit-cadre commence.

Le début de l'histoire éclaire bien le caractère de l'aviateur : comme enfant, il avait l'esprit ouvert, il voulait apprendre et comprendre des choses. Il s'étonnait et rêvait – jusqu'à ce que les grandes personnes le découragent tant qu'il ne pouvait plus adhérer à son esprit infantile. Il avait grandi, était devenu une des grandes personnes, avait oublié. En fait, il a subi le même destin que le petit prince dans le film. À l'égard de la narration, cette évolution fait partie essentiellement de l'élaboration idéologique de l'histoire. Le

fait que l'aviateur perd son enfant intérieur offre le motif et la nécessité par exemple de présenter un personnage tel que le petit prince. C'est-à-dire, ce problème exécute l'enchaînement des actions et des événements.

Dans l'adaptation, Osborne montre également cette caractéristique essentielle de l'aviateur. Précédemment, nous avons montré que le film est une mise en abyme, donc, il y a un récit dans un récit. Le récit au second degré comporte les événements les plus importants de l'hypotexte (*cf.* 3.1.1.3). Alors, dans le cadre de l'hypertexte, l'aviateur, tel qu'il avait été créé par Saint-Exupéry, existe dans la mise en abyme. Étant donné que Saint-Exupéry n'avait pas dépeint l'aviateur dans l'œuvre initiale, nous ne sommes pas capables d'établir une comparaison entre le livre et le film en ce qui concerne son apparence. Disons alors que l'apparence de l'aviateur sort de l'imagination des cinéastes et s'inspire du style vestimentaire de l'époque (*cf.* Image 3 en annexes).

Quant au récit-cadre, le spectateur y rencontre le vieil aviateur. Cet aviateur habite dans une maison délabrée à la lisière d'un quartier où les maisons sont toutes identiques – sauf la sienne. À vrai dire, cette maison ressemble à son habitant, vieux, unique, bizarre, déguenillé. Le mode de vie de l'aviateur est assez décontracté et même infantile : il se moque des règles et de ce que les gens pensent de lui. Il conduit une voiture sans permis de conduire, et, contre les règles, il garde un avion dans son jardin et essaye même de le démarrer. Ce genre de comportement peut être considéré comme une obsession de l'enfance. Pourtant, ce personnage représente le seul adulte qui s'intéresse sincèrement aux soucis de sa petite voisine. Heureusement, certains incidents, suscités par l'aviateur, amènent les deux voisins à se rencontrer. C'est effectivement autour de cette amitié que le récit de l'hypertexte se fabrique.

À la lumière des archétypes présentés par Phillips et Huntley (2001), le rôle de l'aviateur est radicalement différent dans le film ; c'est-à-dire, comme nous l'avons déjà remarqué, que l'aviateur est un personnage principal dans l'hypotexte, mais dans l'hypertexte, il joue le rôle d'un tuteur. En tant que tuteur, sa tâche est de conseiller et de guider notre héroïne, la petite fille, pour atteindre son but. Dans ce cas, cela signifie que l'aviateur apportera tout son soutien et partagera la sagesse qu'il a acquise du petit prince afin que la petite fille devienne une adulte formidable.

3.3.3 La petite fille

En étudiant notre hypotexte, nous ne pouvons que remarquer l'absence de figures féminines. La rose est la seule à représenter la femme. Si l'on considère le serpent comme le symbole d'Eve, comme le fait Rouba Borgi (2000 : 20) dans son analyse, il y a donc deux personnages féminins, et les autres sont masculins. Nous pouvons seulement essayer de deviner pourquoi. D'après Borgi (*ibid.*), ceci veut probablement dire que Saint-Exupéry ne fait pas de différence entre l'homme et la femme et parle plutôt du genre humain en général.

Mark Osborne n'a pas ignoré le manque de personnages féminins. Pendant qu'il travaillait avec ses scénaristes, Osborne s'est inspiré de différentes sources, notamment des recherches menées pour le compte de l'Institut Geena Davis sur le genre dans les médias, qui l'ont convaincu de faire de son personnage principal une fille. Après avoir eu deux personnages féminins forts dans *Kung Fu Panda*, Osborne a supposé que son travail fût un pas dans la bonne direction en termes de parité des sexes à l'écran, jusqu'à ce que l'institut indique qu'il y avait 20 personnages masculins dans ce film. Dans une interview du *Los Angeles Times*¹⁶, M. Osborne dit que « Cela m'a simplement bouleversé et m'a fait tout repenser. » Il continue : « Le livre [Le Petit Prince] contient tous les personnages masculins sauf la Rose. Je pensais à ma fille, Maddy, et à Miyazaki, [Hayao, animateur japonais], qui a toujours des personnages féminins. » Alors, il a fait d'une fille le héros de l'histoire.

Le film est vu et vécu du point de vue de la petite fille, l'héroïne. Elle est travailleuse, gentille et obéissante et veut vivre selon les désirs de sa mère – au détriment de sa propre enfance. Avant de rencontrer l'aviateur, l'unique objectif de la petite fille est de devenir une adulte parfaite. Pour elle, une vie normale la vie normale équivaut à suivre les plans et les horaires, car c'est le seul modèle de vie qu'elle a reçu. De toute évidence, elle ne comprend même pas pourquoi jouer, car elle n'en voit pas la signification. Elle est précoce : elle utilise des mots étranges, offre à sa mère de soutien moral en matière de travail, s'occupe de choses d'adultes, et remet en question la crédibilité de l'histoire du *Petit Prince*.

¹⁶<http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-the-little-prince-mark-osborne-feature-20160726-snap-story.html#> (consulté le 25.4.2019)

La famille de la petite fille ne comprend pas que la mère travailleuse qui fait de son mieux pour que sa fille soit comme elle. Le père de la petite fille n'apparaît qu'au travers d'un cadeau d'anniversaire une fois par an. La fille n'a pas d'amis, ni même de jouets. Cependant, ayant grandi parmi les adultes, elle est devenue très intelligente et habile ; ces caractères lui sont particulièrement utiles dans sa quête pour trouver le petit prince à l'aide de l'aviateur.

Après avoir rencontré l'aviateur, l'enfant intérieur de la petite fille commence petit à petit à se réveiller : elle s'intéresse au jeu et abandonne ses études. Le film est construit autour de l'histoire du développement personnel de la petite fille : son travail consiste à apprendre ce qui est vraiment important dans la vie. Son histoire culmine à un moment où elle voit la rose au lever du soleil et comprend ce que signifie voir avec son cœur. Cela l'aide à donner une priorité à certaines choses, et plus encore, à accepter le fait qu'elle perdra l'aviateur un jour. Les épreuves de la petite fille la mènent à une fin heureuse et à la déclaration de l'aviateur : « Rien n'est laissé au hasard... Tu deviendras une adulte formidable ! »

3.3.4 Le renard

Le renard est un personnage extrêmement sage qui a la réponse à la question la plus mystérieuse et la plus essentielle de la vie : il sait ce qui est vraiment important dans la vie et comment l'atteindre. Il sait que l'amour aide à faire face aux problèmes existentiels et à les surmonter en apportant un sens à la vie. Il sait aussi que l'homme a oublié cette chose simple mais essentielle et s'est perdu dans sa recherche du bonheur en le cherchant dans les vanités telles que le matérialisme. Dans toute sa sagesse, le renard révèle également des traits réalistes : il poursuit les poules.

Selon Borgi (2000 : 13), la scène du renard est la scène la plus importante du livre, sans laquelle son message aurait été manqué. Nous sommes d'accord. Le renard est un tuteur dans le livre, car sa tâche est d'aider le petit prince à atteindre son objectif. Il représente également la conscience, alors les caractéristiques du tuteur, telles que définies par Phillips et Huntley (2001), sont présentes dans le livre. Dans le film, le renard joue également le rôle d'un tuteur dans la mise en abyme. En revanche, dans le cas du récit-cadre, son rôle diffère fortement de celui de l'hypotexte : c'est un acolyte qui a pour tâche de faire preuve de loyauté et de soutenir un personnage, dans ce cas la petite fille. Dans le récit-cadre, le renard est une peluche que la petite fille trouve chez son voisin et

qui lui procure réconfort et courage dans les moments difficiles. Après le départ de la petite fille à la recherche du petit prince, le renard commence à vivre et tente de défendre son ami : par exemple, échappant à la planète d'adultes, le renard piétine le pied d'un adulte les empêchant de s'échapper. Cependant, cet effort ne provoque pas la réaction souhaitée.

De toute évidence, la peluche ne représente pas la sagesse de la même manière que le renard de l'œuvre originale. La sagesse est passée, par le petit prince, du renard à l'aviateur qui, comme nous l'avons dit précédemment, est un tuteur sage dans le film. Cependant, le jouet renard représente un assistant important dans l'aventure de la petite fille. Il rappelle également à la petite fille qu'elle est toujours un enfant. Dans le jouet renard, une des grandes théories du petit prince, qu'il dit à l'aiguilleur dans le livre, se concrétise : Ils [les enfants] perdent du temps pour une poupée de chiffons, et elle devient très importante, et si on la leur enlève, ils pleurent... » (p. 77). Cette scène ne fait pas partie du film, mais on montre au spectateur comment la mère enlève le renard à la petite fille comme punition pour qu'elle continue à étudier au lieu de jouer – et la petite fille se met à pleurer.

3.3.5 La rose

La rose est le seul personnage féminin de l'œuvre originale. Borgi (2000 : 10-11) affirme que la rose rappelle la mère de Saint-Exupéry, étant donné qu'elles sont aussi tendres. Il est tout à fait possible, mais du point de vue du récit, il est plus essentiel que la rose donne une impulsion aux événements qui suivront lorsque le petit prince quittera sa planète.

La rose peut être perçue comme étant l'amie, l'animal familier ou 'l'enfant' du petit prince. En tout cas, elle représente à sa manière l'amour qui exige d'être responsable, des sacrifices et des soins du petit prince. La relation entre la rose et le petit prince montre que les relations humaines exigent du travail et des compromis pour fonctionner, car personne n'est parfait.

Nous ne caractériserions pas la rose à l'aide des archétypes proposés par Phillips et Huntley car elle n'en représente directement aucun. La rose est plutôt un objet qu'un acteur dans le livre et dans le film. Elle est décrite comme belle et futile. Sa vanité est accentuée dans le film alors que nous l'entendons parler avec une voix délicate, mais gracieuse à travers laquelle on peut entendre sa tendance à jouer le martyr. (Marion

Cotillard fait la voix dans les versions française et anglaise, Krista Kosonen dans la version finnoise.) Comment un garçon naïf pourrait-il résister à un tel caractère ?

3.3.6 Le serpent

Le serpent est à la fois la première et la dernière personne que le petit prince rencontre sur Terre. Selon Borgi (2000 : 11), le serpent symbolise généralement le diable et est perçu comme une figure terrifiante. Dans le film, la peur du serpent est soulignée par le fait que, lorsqu'il rencontre le petit prince pour la première fois, il le pousse et se glisse sur lui. Dans le livre, le côté effrayant du serpent est principalement basé sur sa nature énigmatique et sur l'attitude de l'aviateur envers lui. Cependant, Borgi (*ibid.*) fait remarquer que pour le petit prince, le serpent n'a pas l'air mauvais et que leur première conversation est relativement détendue. L'attitude du petit prince à l'égard du serpent est résumée dans les deux répliques suivantes : « Tu es une drôle de bête, [...], mince comme un doigt. » et « tu n'es pas bien puissant... tu n'as même pas de pattes... tu ne peux même pas voyager... » (p. 62).

À notre avis, le serpent a deux facettes : d'une part, il symbolise la mort, même si cela n'est pas mentionné littéralement dans le livre ou dans le film ; d'autre part, il est le seul moyen pour le petit prince de rentrer chez lui. Le serpent est en fait une personne très sage qui s'exprime par énigmes. Les verbes liés à la mort et à la douleur tels que « mordre », « tuer » ou « exécuter » ne font pas partie du vocabulaire utilisé pour parler du serpent. Au lieu de cela, les verbes « toucher » et « aider » font référence à sa capacité à faire passer l'homme du temps à l'éternité, comme le dit le serpent lui-même : « Celui que je touche, je le rends à la terre dont il est sorti » et « Je puis t'aider un jour si tu regrettes trop ta planète » (p. 62).

Dans le livre, le serpent est « un de ces serpents jaunes qui exécutent en trente secondes » (p. 86) et jaune « comme un bracelet d'or » (p. 62). Dans les dessins aussi, le serpent est jaune. En revanche, le film présente un serpent noir. La couleur noire ajoute à l'effroi du serpent et souligne le symbolisme de la mort. Nous envisageons la possibilité que le serpent apparaisse dans un personnage autre qu'un serpent dans le récit-cadre. Par exemple, on pourrait penser que l'homme maigre vêtu de noir qui travaille à l'usine serait le serpent sous forme humaine. Seul le fait que le serpent et cet homme aient des acteurs vocaux différents détruit cette hypothèse.

Dans le Tableau 3., nous avons catégorisé le serpent en tant que contagoniste, ce qui signifie que sa tâche est d'entraver le personnage principal dans sa volonté d'atteindre son objectif et de l'attirer sur un mauvais chemin. Le contagoniste est spécifiquement associé à la tentation. Cependant, le serpent n'est pas l'exemple le plus précis de contagoniste car il ne représente pas à cent pour cent cet archétype. Le serpent a un aspect absolument époustouflant grâce à sa façon de parler, charismatique et énigmatique, qui peut être compris d'une certaine manière comme une trappe ou un manipulateur. Cependant, le but du serpent n'est pas de tromper le petit prince ; il est même très utile et coopératif. Si nous pensons que le serpent et l'homme maigre à la robe noire sont la même personne dans le film, il est plus évident qu'il s'agisse du contagoniste, car le seul objectif de cet homme est d'empêcher la petite fille de réussir, bien qu'il exprime une volonté et un plaisir de coopérer au début.

3.3.7 Les grandes personnes

« Les grandes personnes sont bien étranges. » (p. 43)

Comme nous l'avons montré précédemment, le petit prince fait face à plusieurs grandes personnes sur son chemin. Chacune d'elles représente une caractéristique humaine (adulte) :

1. le roi : désir de pouvoir
2. le vaniteux : vanité
3. le buveur : addiction, honte
4. le businessman : cupidité
5. l'allumeur : soumission, obéissance scrupuleuse aux instructions
6. le géographe : orgueil

Elles vivent toutes seules, chacune sur leur propre planète, et ne sont pas exposées à l'influence des autres, ce qui intensifie leurs traits caractéristiques, auxquels elles sont elles-mêmes aveugles. Lorsque le petit prince conteste leurs actions, elles deviennent confuses, sont sur la défensive et considèrent le petit prince comme un étranger, car elles n'ont jamais été confrontées à leur propre comportement. Selon Borgi (*id.* : 10), ces adultes sont mécontents d'eux-mêmes et, en renforçant davantage leurs défauts, recherchent quelque chose de perdu qui ne sera jamais retrouvé.

Ces personnages ne comprennent pas leurs propres aspirations et ne peuvent pas les remettre en question. Ils agissent comme ils ont toujours agi et ne peuvent pas justifier pourquoi. Ils croient également aveuglément à ce qu'ils imaginent et demandent au petit prince de les traiter conformément à leur rôle imaginaire. Par exemple, le roi imagine de contrôler tout et tout le monde. Immédiatement après avoir vu le petit prince, il appelle son sujet et commence à lui donner des ordres. Cependant, en plus de ses belles paroles, il n'a aucun moyen de prouver sa royauté. Le petit prince demande au roi, une fois qu'il contrôle tout, d'ordonner au soleil de se coucher, car le petit prince aime les couchers du soleil. Naturellement, le roi est incapable de le faire et doit recourir à l'explication selon laquelle il doit attendre « que les conditions soient favorables » (p. 42).

La perspective de Saint-Exupéry sur les adultes et l'âge adulte est bien illustrée par une petite histoire racontée au lecteur par le narrateur à propos d'un astronome turc (p. 21). En 1909, cet astronome avait découvert l'astéroïde B 612 et présenté ses découvertes à un congrès international d'astronomie. Mais à cause de son costume, personne ne pris au sérieux. Dans le dessin original, l'astronome est habillé comme un clown. Plus tard, en 1920, l'astronome présente ses découvertes à nouveau, cette fois bien habillé, et tout le monde le croit. « Les grandes personnes sont comme ça » (p. 21), explique le narrateur. Dans son film, Osborne a choisi de décrire cette superficialité comme un style uniforme allant des vêtements aux voitures, en passant par les maisons, les plantations et même les objectifs de la vie. Dans le film, l'aviateur est l'incarnation de cet astronome turc, différent des autres, et par conséquent, douteux et étrange.

Il est également important de souligner le fait que les adultes de Saint-Exupéry aiment les chiffres, qu'ils considèrent comme importants et utiles. Les grandes personnes valorisent et expérimentent leur environnement en fonction des nombres et ils leur attribuent un sens. Si on leur dit : « J'ai vu une maison de cent mille francs », ils savent répondre : « Comme c'est joli ! » (p. 22). Et si on leur présente un nouvel ami, ils veulent connaître son âge, son poids, le revenu de son père et le nombre de frères au lieu des jeux qu'il aime. Pour eux, les chiffres sont plus descriptifs que les adjectifs. Dans le livre, le personnage le plus attiré par les chiffres est le businessman. Ce phénomène peut être noté dans l'un de ses répliques, dans laquelle il mentionne un chiffre neuf fois :

« Depuis cinquante-quatre ans que j'habite cette planète-ci, je n'ai été dérangé que trois fois. La première fois ç'a été, il y a vingt-deux ans, par un hanneton qui était tombé dieu sait d'où. Il répandait un bruit épouvantable, et j'ai fait quatre erreurs dans une addition. La seconde fois ç'a été, il y a onze ans, par une crise de rhumatisme. Je manque d'exercice. Je n'ai pas de temps de flâner. Je suis sérieux, moi. La troisième fois... la voici ! Je disais donc cinq cents million... » (p. 48-49).

La façon de parler du businessman indique une agression passive. Osborne l'a peut-être senti aussi et fait de lui l'antagoniste du film.

Dans le film, la mère de la petite fille est peut-être la plus amoureuse des mathématiques, des chiffres et de la logique. Elle a conçu un plan de vie pour sa fille, qui contient toutes les activités marquées minute par minute pendant les vacances d'été. En le présentant à la petite fille, elle compte même combien de secondes durent les vacances d'été pour souligner le fait que le temps devrait suffire pour la petite fille à être bien préparé pour l'Académie Werth quand l'école commence. Ce type de comportement nous confirme le fait qu'elle joue le rôle du personnage rationnel dans le film.

Bien que ces personnages soient caricaturaux, leurs actions reflètent toujours la réalité du comportement humain. L'œuvre saint-exupérienne de 73 ans est toujours d'actualité à cet égard, ce qui explique également pourquoi le film d'animation osbornien parvient à toucher le public d'aujourd'hui. En fait, grâce à l'Internet, même s'il y a énormément d'information disponible, les sources de données électroniques en montre individuellement, ce qui nous permet de vivre dans l'ignorance, comme les grandes personnes dans leurs planètes, sans influence des autres. Les sources de données électroniques peuvent être délimitées et manipulent ainsi la perception humaine du monde environnant en affichant un contenu sélectionné ou ciblé. Ainsi, certains phénomènes se répandent comme une traînée de poudre et d'autres ne voient jamais le jour. Les personnes qui suivent leurs propres préférences, en évitant les tendances dominantes, sont des moutons noirs qui restent facilement en dehors du groupe.

Selon nous, Osborne s'attaque spécifiquement à cette malédiction moderne, dans laquelle les gens sont comme un troupeau de moutons, où chaque individu tente de se fondre le plus harmonieusement possible dans la foule, tout en ignorant ceux qui agissent d'une autre manière. Dans le film, la mère de la petite fille serait dans ce cas un mouton, qui élèvera aussi sa fille pour suivre le courant. C'est pourquoi l'aviateur, étant un paria, étonne les autres. Cependant, il a trouvé dans sa vie quelque chose qui le fait

rigoler, lorsque les autres essaient simplement de se débrouiller le plus efficacement possible. Nous trouvons qu'Osborne a inclus là une vision de l'état du monde.

Borgi (2000 : 20) met en mots une interprétation des grandes personnes dans l'œuvre originale, avec laquelle nous sommes d'accord :

[...] l'obsession de l'homme pour la richesse et la puissance se traduit par les rencontres avec le businessman et le roi ; la fascination de l'homme pour la science et la technologie rampante qui risque de dévorer tous les liens humains est illustrée par l'histoire de l'aiguilleur, où les passagers s'en vont en tas dans des directions différentes ne sachant jamais vraiment ce qu'ils cherchent et où ils vont. Enfin, l'allumeur de réverbères symbolise l'homme stressé dans notre société ; sa planète tourne de plus en plus vite et lui, il essaye de suivre son rythme et finit par ne faire que tourner.

On voit les adultes à l'opposé des enfants dans l'hypo- et l'hypertexte. Surtout dans le film, ce sont les méchants de l'histoire contre lesquelles il faut se battre. Ils ont tort, les enfants ont raison. Les adultes deviennent bons au moment où ils retrouvent leur enfant intérieur. L'aviateur et la mère de la petite fille ont réussi, que les autres aient fait de même reste un mystère.

3.3.8 Synthèse de la narrativité des personnages

En résumé, nous proposons de voir les personnages non seulement comme individus mais également comme représentants de phénomènes plus vastes et des qualités humaines en général : la petite fille représente un enfant moderne, le businessman est l'incarnation de l'économie de marché et l'aviateur du sens commun et de la désobéissance bienveillante. Cette idée est soutenue par le fait qu'aucun des personnages n'a de nom, ce qui est en soi une caractéristique assez exceptionnelle. Ainsi, il n'est pas nécessairement essentiel d'examiner quelles personnes apparaissent dans le récit, mais lesquelles des caractères qu'elles représentent a été adapté.

En raison de leur nature abstraite, l'analyse des personnages selon les archétypes était parfois difficile. Cependant, dans l'œuvre originale comme dans son adaptation, les forces, les objectifs et les intentions correspondant aux archétypes peuvent être trouvés, bien qu'ils soient affichés de différentes manières. Dans ce cas, à notre avis, la fonction narrative des personnages est de bousculer les idées reçues.

3.4 Genre

Le petit prince est un livre tellement unique qu'il est extrêmement difficile de le mettre dans les catégories traditionnelles de la littérature. De nombreux analystes ont constaté qu'il contient plusieurs genres plutôt que d'être clairement représentatif d'un seul. Pour déterminer le genre de l'œuvre, nous utilisons les analyses précédentes de Rouba Borgi, Melanie Phillips et Chris Huntley.

Le petit prince original a été décrit, entre autres, comme un « mélange de fantaisie, de satire, de philosophie, de poésie, de science, d'imagination et de naïveté enfantine » (Dodd 1969 : 775, citation traduite par AT). D'après le site Internet Story & Drama¹⁷, *Le Petit Prince* mélange et traverse onze genres : l'autobiographie, le conte de fées pour enfants, le roman d'initiation, le livre illustré, l'astronomie et l'histoire des sciences, la philosophie morale, la biologie, la lettre, l'économie / les finances, le conte d'animaux et la géographie. Cette analyse montre même les chapitres dans lesquels chacun des genres mentionnés sont présents ; l'ouvrage est, par exemple, une autobiographie dans les chapitres I, II, IV, XXIV à XXVII tandis que les chapitres IV, V, VII, XXI, XXIV et XXV, sont plutôt une philosophie morale. Dans ce site Internet, il est dit que « Cette diversité de genres transforme le texte en une sorte d'initiation à l'éducation encyclopédique et traduit en l'encourageant une propriété psychologique fréquente du jeune public : la curiosité, le besoin de savoir » (la citation traduite par AT). Rouba Borgi (2000 : 5) ajoute que « la dédicace assure que c'est une œuvre pour enfants, mais ça a aussi une portée philosophique dont les valeurs sont pertinentes aux jeunes aussi bien qu'aux "grandes personnes", et ont été valables dans le temps de l'auteur, le sont aujourd'hui et seront transmises aux générations futures. »

Selon Phillips et Huntley (2001 : 141), parmi les genres traditionnels, le genre fait parfois référence au cadre d'une histoire, comme dans les westerns ou la science-fiction. D'autres fois, il décrit les relations entre des personnages, tels que les histoires d'amour et les *buddy films*. Le genre pourrait concerner le sentiment que le public ressent devant une histoire comme dans la comédie et l'horreur. Même les styles de narration peuvent avoir leurs propres genres comme les comédies musicales. Nous ajouterions à la liste le fait que le genre peut également être défini en fonction du

¹⁷ <https://www.storyanddrama.com/the-little-prince-analysis/> (consulté le 3.7.2019)

destinataire du film ou du livre, comme la littérature pour enfants. Cependant, ceci est problématique en ce sens que la littérature pour enfants peut être de la fantaisie, des contes d'animaux, des contes de fées, etc.

En définissant le genre, Phillips et Huntley (2001 : 142) vont au fond de l'ouvrage, et étudie le genre du point de vue de l'auteur, plutôt que du point de vue du destinataire, d'où il est traditionnellement examiné. Ainsi, l'aspect le plus crucial sera structurel. C'est là que sont posées les bases sur lesquelles les récits seront construits. La première étape pour voir le genre de cette façon consiste à examiner les quatre classes suivantes. Ces quatre classes indiquent la nature du sujet qui sera couvert par le genre d'une histoire. Les classes sont :

1. Situation (univers) – un état externe ; généralement considéré comme une situation.
2. Activité (physique) – processus externe ; généralement considéré comme une activité.
3. Attitude fixe (esprit) – un état interne ; généralement considéré comme une attitude fixe ou un parti pris.
4. Manipulation (psychologie) – un processus interne ; généralement considéré comme une manière de penser ou de manipuler.

Phillips et Huntley (2001 : 142) présentent ensuite les quatre modes d'expression par lesquels la structure de l'histoire peut être transmise à un public. Les quatre modes d'expression sont les suivants :

1. Information – focaliser le public sur la connaissance.
2. Drame – focaliser le public sur la pensée.
3. Comédie – focaliser le public sur les capacités.
4. Divertissement – focaliser le public sur le désir.

Pris ensemble, les classes et les modes d'expression déterminent ce comment le public va ressentir une histoire. Néanmoins, il reste un aspect du genre : positionner le public par rapport au sujet traité. Pour ce faire, on peut utiliser les quatre fils conducteurs qui suivent :

1. Le fil conducteur du protagoniste – le point de vue à la première personne (je) ; assemblé à une des classes ci-dessus, ce fil conducteur fournit au public une vision personnelle de l'histoire ;
2. Le fil conducteur du personnage d'impact – le point de vue à la deuxième personne (tu/vous) ; assemblé à une classe, ce fil conducteur fournit au public un aperçu impersonnel de l'histoire ;
3. Le fil conducteur de l'histoire subjective – le point de vue à la première personne du pluriel (nous) ; assemblé à une classe, ce fil conducteur fournit au public une vision passionnée de l'histoire ;
4. Le fil conducteur de l'histoire globale – le point de vue à la troisième personne (il/elle, ils/elles) ; assemblé à une classe, ce fil conducteur fournit au public une « grande image », une vision impartiale de l'histoire. (Phillips et Huntley 2001 : 145.)

Phillips et Huntley (2001 : 145) insistent sur le fait qu'en positionnant les quatre points de vue du public sur la grille classe / modes d'expression, il est possible de prédire avec précision le sens qu'une histoire aura. Le fait que chaque fil conducteur soit toujours dans la même classe leur confère une cohérence ; la possibilité de changer de mode d'expression leur donne une polyvalence (*id.* : 147). Pris ensemble, les fils conducteurs pourraient basculer d'une scène à l'autre en différentes positions relatives, rendant l'histoire tout à la fois comique et séro-comique, et ainsi de suite. À la fin de l'histoire, le décalage progressif des fils conducteurs fournit la combinaison du genre unique d'une histoire. (*id.* : 148.)

Une telle analyse permet d'explorer le livre et le film plus librement, sans devoir les placer dans une seule catégorie. Cependant, nous essayons de définir le genre / les genres que le livre et le film représentent afin d'explorer leur relation. Selon les genres traditionnels, nous classons le livre principalement comme une littérature pour enfants et un conte de fées contenant des éléments philosophiques. Quant au film, nous le classons simplement comme un film familial. À notre avis, les deux sont également des exemples clairs du roman d'initiation. Si nous approfondissons les instructions de Phillips et Huntley, les éléments pourraient être classés comme indiqué dans le Tableau 5. :

	Le livre	Le film
La classe	Manipulation	Manipulation/Activité
Le mode d'expression	Information/drame	Drame
Le fil conducteur	Le fil conducteur du protagoniste	Le fil conducteur du protagoniste

Tableau 5. La classe, le mode d'expression et le fil conducteur dans l'hypo- et l'hypertexte.

Dans le Tableau 5., nous voyons que le livre et le film contiennent tous les deux une touche psychologique, mais, en plus, les éléments fonctionnels font également partie du film. Ici, la manipulation fait référence au développement et à la croissance psychologiques selon Phillips et Huntley (2001 : 142). La croissance intérieure des personnages principaux est donc au cœur des histoires ; dans le livre, l'aviateur et le petit prince apprennent des choses importantes sur eux-mêmes et sur leur vie, tandis que dans le film, l'histoire de l'évolution intérieure est vécue par la petite fille. Dans le film, en plus de cette emprise psychologique, il existe clairement un côté fonctionnel qui est le plus important en tant qu'aventure physique, lorsque la petite fille part à la recherche du petit prince.

Le drame (ang. drama) est un mode d'expression à la fois dans le film et dans le livre, leur objectif principal étant d'éveiller le lecteur / le spectateur à envisager des choses significatives dans la vie. En outre, à notre avis, le livre fournit des informations et une sagesse, en particulier en ce qui concerne les questions morales. L'autre mode d'expression du livre est donc l'information. Même si le film contient l'histoire du livre presque dans son ensemble, en ce qui concerne le mode d'expression de l'information, il ne partage pas le même objectif que le livre. Ainsi, nous ne pouvons pas prétendre que l'information soit son mode d'expression.

Certaines choses liées aussi aux fils conducteurs ont déjà été discutées dans le chapitre 3.1.2.3, mais nous les considérons maintenant du point de vue du genre. Ainsi, comme nous l'avons déjà dit, le livre emploie la narration à la première personne, en l'occurrence le fil conducteur du protagoniste. Cela suggère que l'histoire offre au destinataire un sentiment personnel, comme s'il lisait le journal intime d'une autre personne. Cependant, dans le film, même si l'histoire est clairement perçue à travers les expériences de la petite fille, le spectateur connaît aussi des choses que la petite fille ne connaît pas. En conséquence, il s'agit d'un film du conducteur de l'histoire globale, car le spectateur obtient une vue d'ensemble de tout. Mais d'autre part, si nous l'examinons

spécifiquement sous l'angle cinématographique, en tenant compte des réalités qui y sont associées, il s'agit aussi du fil conducteur du protagoniste. Il convient de noter que, lors de l'analyse du film, ces théories de Phillips et Huntley ne sont pas tout à fait exhaustives, comparées à l'analyse littéraire, précisément parce que les modes de narration sont considérablement différents.

Enfin, nous dirions que, par rapport au genre, les deux œuvres suivent à peu près le même schéma, mais que le film est clairement plus basé sur l'action, alors que le livre offre une réflexion morale et philosophique plus profonde. Cependant, les deux partagent les mêmes points focaux : l'évolution spirituelle du protagoniste et la compréhension des priorités de la vie.

4. Conclusion

Mark Osborne a sans aucun doute saisi l'une des œuvres classiques les plus appréciées en choisissant d'adapter *le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry. Son film honore l'œuvre originale tout en reflétant son univers. Bien sûr, il convient de rappeler qu'un film est le résultat de la contribution de centaines de personnes. Cependant, le résultat est toujours basé sur les choix du réalisateur.

Osborne a choisi de rester fidèle à l'œuvre originale. Il l'a rendue claire dans le visuel du film. Les scènes image par image en papier sont un bon exemple de la façon dont il a voulu créer un lien entre le film et le livre dans lequel les gens avaient originellement lu l'histoire. Il a également préservé la philosophie de la vie, et le style littéraire de Saint-Exupéry dans la manière dont les personnages parlent.

Les différences les plus significatives entre ces œuvres incluent, outre les inévitables différences de support, le fait qu'Osborne a porté l'histoire au présent et y a introduit de nouveaux personnages. Le film nous montre aussi ce qui se passe après la fin du livre. Osborne a également choisi de souligner certaines choses que Saint-Exupéry a pris à la légère. Un bon exemple de cela est l'absurdité exagérée de la vie des adultes dans le film. En outre l'ignorance des adultes dans le livre, le film montre également leur négligence : selon Saint-Exupéry, les adultes ne comprennent rien ; Osborne ajoute que les adultes ne s'intéressent même pas aux affaires, à leurs avis, inutiles.

Pour les études futures, il pourrait être intéressant d'examiner le cas où le genre change. Quel effet cela aurait-il sur la perception de l'adaptation ? Qu'en est-il des cas où nous allons du film au livre ? Comment les choses montrées et entendues dans le film se transforment-elles en texte ? Finalement, nous supposons que l'étude sur l'adaptation semble exiger un certain degré de comparaison entre hypo- et hypertexte, qu'ils se ressemblent ou non.

Bibliographie

- Autrand, Michel et Quesnel, Michel (1986) : *Antoine de Saint-Exupéry – Œuvres complètes*. Collection Bibliothèque de la Pléiade (n° 98), Gallimard.
- Barthes, Roland (1966). « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8/1966.
- Borgi, Rouba (2000). *Le Petit Prince (Antoine de Saint Exupéry) : Etude et Commentaire*.
<http://www.academia.edu/2103519/Le_Petit_Prince_Antoine_de_Saint_Exup%C3%A9ry_Etude_et_Commentaire> (consulté le 12.4.2017).
- Dodd, Anne W. (1969) « The Little Prince: A Study for Seventh Grade in Interpretation of Literature. » *Elementary English* 46, no. 6 : 772-776.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- Genette, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil.
- Hawkes, Terence (2004 [1977]). *Structuralism and semiotics*. Taylor et Francis e-Library.
<https://monoskop.org/images/3/38/Hawkes_Terence_Structuralism_and_Semiotics_2003.pdf> (consulté le 27.4.2017).
- Hutcheon, Linda (2006). *A theory of adaptation*. New York : Routledge.
- Limoges, Jean-Marc (2013). « De l'écrit à l'écran », *Cahiers de Narratologie* 25/2013.
<<http://narratologie.revues.org/6795>> (consulté le 13.4.2017).
- MacCabe, Colin (1974). « Realism and the Cinema : Notes on Some Brechtian Theses », *Screen* 15/2.
- McFarlane, Brian (1996). *Novel to film : An introduction to the theory of adaptation*. Oxford : Clarendon Press.

Metz, Christian (1974). *Film language : A semiotics of the cinema*. New York : Oxford University Press.

Pattern, Dominic (2016). « ‘The Little Prince’ Director Mark Osborne On Challenges Of Adaptation » [entretien vidéo], Deadline Hollywood.
<<http://deadline.com/2016/12/the-little-prince-mark-osborne-netflix-contenders-video-1201865650/>> (consulté le 21.4.2017).

Phillips, Melanie Anne et Huntley, Chris (2001) [1993]. *Dramatica – A New Theory of Story*. Burbank : Screenplay Systems Inc.

Pier, John & García Landa, José Ángel, éd. (2008). *Theorizing narrativity*. Berlin ; New York : Walter de Gruyter.

Selby, Andrew (2013). *Animation*. London : Laurence King Pub.

Corpus

Osborne, Mark (réalisateur) (2015). *Le Petit prince* [film]. Canada, France : Cinema Mondo.

Saint-Exupéry, Antoine de (1999 [1943]). *Le Petit Prince*. Paris : Éditions Gallimard.

Annexes



Image 1 : Le petit prince et la petite fille à la fin du film (IMDb).



Image 2 : Le petit prince tel qu'il est imaginé par la petite fille (IMDb).



Image 3 : L'aviateur et le petit prince en terre-papier (IMDb).



Image 4 : Le renard du récit-cadre (IMDb).



Image 5 : L'aquarelle du petit prince de Saint-Exupéry tiré du livre analysé.



Image 6 : Le renard et le petit prince en terre-papier (IMDb).